Deutsche Musikkultur

ZWEIMONATSHEFTE FÜR MUSIKLEBEN UND MUSIKFORSCHUNG

vereinigt mit „Musik und Volk“

Herausgegeben vom

Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung zu Berlin

Hauptschriftleitung

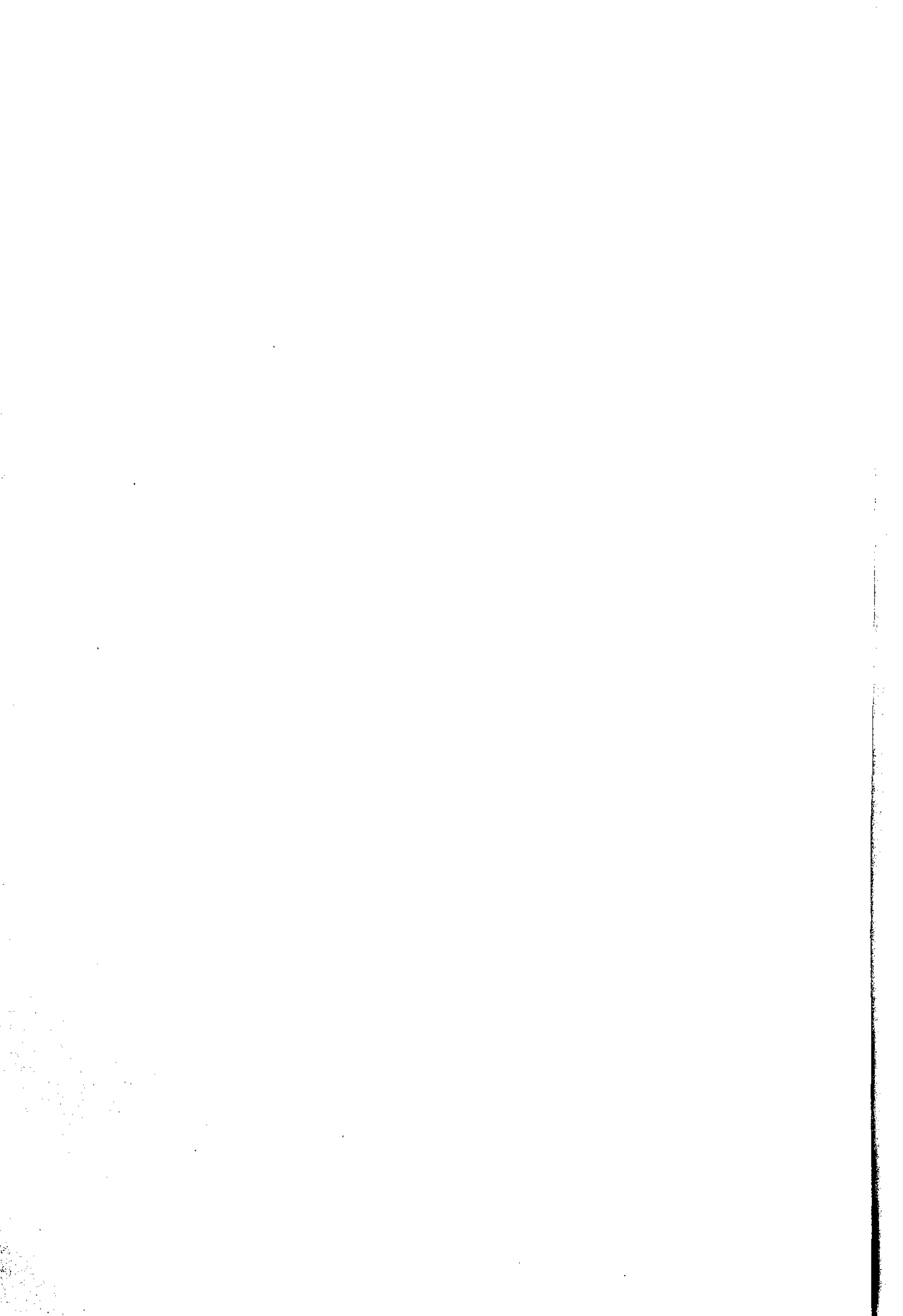
Wilhelm Ehmann

Fünfter Jahrgang

1940/1941



Im BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL



ABHANDLUNGEN

STÄTTEN DEUTSCHER MUSIKKULTUR

IM SPIEGEL DER DEUTSCHEN MUSIKKULTUR

MUSIK UND TECHNIK

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU

MUSIKALISCHES SCHRIFTTUM

ZEITSCHRIFTENSCHAU

PERSONALNACHRICHTEN

BILDER

Deutsche Musikkultur

Zweimonatshefte
für Musikleben und Musikforschung

Herausgegeben vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung
zu Berlin

Fünfter Jahrgang / Heft 1
April/Mai 1940

Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel

DEUTSCHE MUSIKKULTUR

Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung

vereinigt mit „Musik und Volk"

Arbeitsausschuß des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zur „Deutschen Musikkultur": Peter Raabe, Fritz Stein, Gerhard Brendel (RAD.), Hermann Peter Gericke (VDA.), Carl Hannemann (KdF.), Ernst Lothar von Knorr (W.), Karl Landgrebe (NSLB.), Franz Ständer (SA.), Wolfgang Stumme (HJ.), Guido Waldmann (DAJ.), Heinrich Besseler, Friedrich Blume, Hans Engel, Erich Schenk und Walther Vetter.

Hauptschriftleitung: Dr. Wilhelm Ehmann, Innsbruck, Musikwissenschaftliches Institut der Universität.

Unverlangten Sendungen ist das Porto beizufügen.

Bezugsbedingungen: Jährlich erscheinen 6 Hefte im Umfang von je 64 Seiten mit Bild- und Notenbeilagen. Bezug durch Buch- und Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag. Preis: halbjährlich RM 5.— zuzüglich RM —.90 Zustellgebühr; jährlich RM 10.— zuzüglich RM 1.80 Zustellgebühr. Preis des Einzelheftes RM 2.—. Für Studierende: jährlich RM 8.—, halbjährlich RM 4.—. Der Jahrgang beginnt mit dem April/Mai-Heft.

Anzeigen-Annahme: Nur durch den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe.

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel-Wilhelmshöhe

Inhalt des April/Mai-Heftes 1940

DIE FORMUNG DER MUSIKGESCHICHTE

VON FRIEDRICH BLUME

Geschichte und Leben — das ist kein Gegensatz. Wir sind mit allen Fasern unseres Daseins der Vergangenheit verhaftet. Dem Längstvergangenen wie dem Vergehenden. Körperliches und seelisches Erbgut prägen unsere Erscheinung und unser Wesen. Sprache und Kultur bilden eine geistige Erbmasse. Sie formt uns zum Volk. Das Individuum ist nicht zu denken ohne seine ontogenetischen und phylogenetischen Voraussetzungen. Das Volk nicht ohne seine Geschichte. In ihr leben und sind wir. Epochen wie das Zeitalter Lessings, Generationen wie die der ersten Medici sind ungeheuer stolz auf ihre Abkehr von der Überlieferung, auf ihre neuen Daseinsformen, ihren umstürzenden Kulturwillen gewesen. Sie hatten Ursache dazu. Sie bebten vor Tatendrang. Ihre Leistung war ungeheuer. Sie zehrten doch vom Alten. Je mehr die geschichtliche Entfernung sich vergrößert, umso geringer erscheint der Abstand. Was aus der Nähe noch wie eine Pallas Athene, vollendet und jugendlich siegessicher dem Haupte des Zeus entsprungen, aussah, beginnt, aus zunehmender Ferne betrachtet, sich dem Zeugungsprozeß der Überlieferung einzuordnen. Noch in Burckhardts Renaissance-Bild überwiegt die Vorstellung einer neugeschaffenen Kultur, eines revolutionären Umsturzes an allem Bestehenden. Uns scheint es bereits fraglich, ob in Wirklichkeit nicht doch eher die Züge überwiegen, die in gradliniger geschichtlicher Folgewirkung gewachsen sind. Luthers Reformation bleibt eine Tat und büßt davon nichts ein, auch wenn wir heute in Luther viel stärker den Augustinermönch und den Menschen mittelalterlicher Denkweise sehen, als das 19. Jahrhundert ihn gezeichnet hat.

Die Geschichte macht keine Sprünge. In unendlicher Kette greifen Werden und Vergehen, Geburt und Tod ineinander. Individuum reiht sich an Individuum, Generation an Generation. Wie ihr körperlich-seelisches Erbgut, so reichen zu allen Zeiten die Eltern ihre Sprache, ihre Anschauungen und Denkweisen, ihre Lebensformen, ihren Kulturbesitz und ihre Götter an die Kinder weiter. Diese empfangen das Erbe und bauen daran. Immer aufwärts. Denn ob uns heute ein solcher Um- und Ausbau ein Irrweg oder ein wahrhaft schöpferisches Tun erscheint, ist eine Frage der historischen Rückschau. Der Lebende hat immer Recht: von ihm aus gesehen ist aller Kulturumbau ein Fortschritt. Selbst ein bloßes Beharren, eine Fafnerrolle, bedeutet ihm noch Bewahrung eines — für ihn nicht mehr überbietbaren — Besitzstandes. Ganze Menschenalter und ganze Epochen können sich so mit der Erhaltung oder mit der Variation überlieferter Kulturwerte begnügen ohne an über-

kommene Grundsätze zu rühren. Das Mittelalter ist, aller seiner Risse ungeachtet, in nichts so einheitlich wie in der dauernden Anerkennung dessen, was die Kirchenväter und — als ihre durch den logos spermatikos inspirierten Vorgänger — die antiken Philosophen als ewige Wahrheiten überliefert hatten. Das ließ sich hin- und herwenden, neu beleuchten und begründen. Umzustoßen war es nicht. Aber selbst da, wo tiefe Spalten den geschichtlichen Verlauf zu durchziehen scheinen, lebt, oft unter der Oberfläche verborgen, in neue Gewandungen verkleidet, das Alte weiter. Germanische Götter und Feste haben in der christlichen Hülle ein Jahrtausend überdauert. Der nordische Heilbringer steckt in der mittelalterlichen Messias-Erwartung wie im Erneuerungsglauben der Renaissance. Antike erotische Dichtungen wurden, ausgelegt als mystische Brautlieder, von den gleichen Mönchen getreulich bewahrt, denen jeder Gedanke an geschlechtliche Liebe ein Greuel war. Vergils 4. Ekloge ist als messianische Weissagung bis in späte Jahrhunderte weitergereicht worden. Aus Cicero, Seneca, Quintilian und Boethius schöpften, von den gelehrten Beratern Theoderichs d. Gr. angefangen, tausend Jahre Weisheit und Trost, bis die quellensammelnden Philologen, Poggio Bracciolini, Agapito Cenci, Lionardo Bruni diesen Schatz der Überlieferung aufs Neue hoben und in einem neuen Sinne deuteten. Solange Völker leben, geht wohl von ihrer Kultur nichts ganz verloren. Aber Kulturen leben oft länger als Völker, länger jedenfalls, als die Völker, die sie geschaffen haben, sie zu konservieren imstande sind. Die Geschichte macht keine Sprünge, sie ist immer kontinuierlich.
Aber die Geschichte ist voll von Rissen und Gegensätzen. Wendet sich nicht jede Generation gegen die eigenen Eltern? Ist nicht stets, oder wenigstens oft, das Gestrige schon das Veraltete? Nicht oft gerade das unerträglichst Veraltete, während man an das Ältere, weiter Zurückliegende eher wieder den Anschluß findet? Wandten sich nicht die Zeitgenossen Goethes und die ersten Romantiker geradezu angewidert ab von dem „Schwulst" des Barock und seiner „Unnatur", während das Straßburger Münster und die Dichtung Wolframs von Eschenbach verwandte Saiten in ihnen anrührten? Klafft nicht von Zeit zu Zeit ein Spalt in dem geschichtlichen Zusammenhang, zu tief und zu breit, um noch als bloßer Gegensatz der Generationen verstanden zu werden? In der Tat. Was da die Geister scheidet, das sind oft revolutionäre Akte, offene Auflehnungen gegen das Überlieferte. Alle Kontinuität scheint zerrissen. Zwischen Luther und Erasmus klafft eben ein weltweiter, geschichtstiefer Spalt. Die Florentiner Sammler-Philologen sahen auf die klösterlichen Beschließer antiker Literaturschätze mit der gleichen Geringschätzung herab wie Johannes Tinctoris auf die Musiker der Zeit vor Dufay. „Darüber kann ich mich garnicht genug wundern, daß erst seit 40 Jahren eine Musik existiert, die für Gebildete des Anhörens würdig ist." Glucks Forderung nach „Natur und Wahrheit" ist wie Winckelmanns „Edle Einfalt und stille Größe" nicht nur ein Programm, sondern auch ein Verdikt, nicht nur Beginn, sondern auch Absage. Wilhelm Heinses „Hildegard von Hohenthal" verkündet so gut wie Monteverdis „Lettera" im 5. Madrigalbuch nebst ihrer

„Dichiarazione" von 1607 den mit fast anmaßlicher Bewußtheit vorgetragenen Anspruch auf die Selbstgestaltung eines neuen Musikideals unter radikalem Bruch mit der Vergangenheit. Freilich, mit zunehmender geschichtlicher Entfernung rücken die Bruchflächen näher aneinander, gewinnt die Kontinuität kräftigere Umrisse. Der Tat, die das Neue schafft, bleibt der Rang geschichtlicher Leistung. Die geschichtliche Rückschau aber sieht auch in dem, was den Zeitgenossen unheilbar zerrissen schien, das Überlieferungsgebundene. Jedoch, die Risse und Sprünge sind da. Sie bestimmen das Bild so gut wie die ununterbrochene Weitergabe des Erbes. Die Geschichte ist auch diskontinuierlich. Im dahinziehenden Strom erheben sich Klippen, bilden sich Schnellen. Versickert auf Strecken das Wasser, so scheint das Leben erstorben. Bis es unversehens wieder hervorbricht, urgewaltig und mitreißend: scheinbar frisch dem Grunde entsprungen und doch genährt vom „gewesenen Tage".

Welche Kräfte es sind, die sich an den Bruchstellen geltend machen, Spalten aufreißen, dem Strom der Kontinuität Riffe entgegenstemmen, das läßt sich nicht auf eine Formel bringen. Zuweilen ist es der Dämon einer Persönlichkeit. So im Falle Monteverdi oder Beethoven. Beide erschienen schon den Zeitgenossen als die großen Umstürzer. Um beide zieht der Fluß des geschichtlichen Zusammenhanges ruhig weiter, während sie selbst trotzig der Vergangenheit die Macht eines genialen Willens entgegenwerfen. Erst in ihrer Nachwirkung zeigt sich, daß sie „Geschichte gemacht" haben. Zuweilen sammelt sich das Ideengut einer Zeit oder eines Volkes in einem Einzelnen, der, an und für sich der Überlieferung verpflichtet, plötzlich das Steuer herumreißt und neue Bahnen eröffnet. So ist es bei Händel. Die neue weltläufige Religiosität und das anbrechende Nationalgefühl — wenn auch eines fremden Volkes — wandeln Händel von einem Komponisten mehr oder minder traditioneller seria-Opern zum Schöpfer des Volksoratoriums. Eine neue Welt tut sich auf.

Von Zeit zu Zeit aber sind es umfassendere, tiefer wurzelnde Vorgänge, die den regelmäßigen Fluß des Geschehens zerreißen. Es ist von jeher beobachtet worden, daß die Vorherrschaft der Völker, oder doch mindestens ihr Rang, in der Musikgeschichte wechselt. Freilich ist es gefährlich, auf diesem Gebiet mit billigen Schlagworten wie „Zeitalter der Niederländer", „Deutschlands italienische Zeit" usw. zu operieren. Von einer Herrscherstellung Italiens in der europäischen Musik etwa vom Beginn des 17. bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts hin darf nur sprechen, wer sich der unzähligen Einschränkungen bewußt ist, die gegen eine solche These ständig im Auge behalten werden müssen. Die Rezeptionstätigkeit Deutschlands, die das italienische Gut alsbald in eigene Münze umprägt, die kräftige Einwirkung englischer Instrumentalmusik auf das Festland, die Erstarkung einer französischen Nationalmusik auf italienischer Grundlage, die Überflutung Deutschlands mit französischer Musik seit Lullys Schülern, der Anbruch einer nationalen Gegenrichtung in Nord- und Süddeutschland gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, die Eigenart der Stellung Bachs, Telemanns und Händels — das ist nur eine willkürliche Auslese aus der Menge von Argumenten, die sich gegen die Annahme einer italienischen

Vorherrschaft ins Feld führen lassen. Doch hat sie in gewissem Sinne bestanden. Musikalische und gesellschaftliche Momente, die schier unerschöpfliche Produktionskraft der Italiener und zum Teil die modische Maßgeblichkeit des italienischen Theaters haben ihr den Thron bereitet. Es wäre töricht, den Vorrang der italienischen Musik in jenem Zeitalter zu bestreiten. Es wäre geschichtswidrig, ihm Alleingültigkeit zuzusprechen. Maßgeblich bleibt, daß, aller Einschränkungen ungeachtet, Deutsche und Franzosen damals in der italienischen Musik, wenn auch oft widerwillig genug, eine gewisse Idealität anerkannt haben, einerlei, ob sie diesem Ideal wirklich entsprochen hat oder nicht.
Ähnlich steht es mit dem Beginn der deutschen Weltgeltung in der Musik. Die stolzesten Leistungen älterer Geschichtsabschnitte ändern nichts daran, daß sie innerdeutsche Angelegenheiten geblieben sind. Noch Bach und Telemann sind Erscheinungen ohne Belang für die europäische Musik ihrer Zeit gewesen. Mit Händel ändert sich das Bild. Erst die nächste Generation aber stößt, in einem einzigen Anlauf, zur Weltgeltung durch: Mannheim, Paris, London, Wien werden die Zentren deutscher Vorherrschaft. Sie hat von da an bis in die Zeit der Spätromantiker uneingeschränkt bestanden. Doch bedarf auch dieses Geschichtsbild der einschränkenden Kritik. Hohes Können, unermüdliche Produktivität, vor allem die Fülle geistig-seelischer Gehalte haben der deutschen Musik und ihren Trägern den ersten Platz erobert. Man wird dennoch nicht darüber hinwegsehen wollen, daß in Berlioz und Verdi, Mussorgski und Debussy, Chopin und Smetana historische Größen gegeben sind, die Einschränkungen gegenüber der Annahme einer absoluten Alleingültigkeit der deutschen musikalischen Vormachtstellung nahelegen. Trotz allem hat sie bestanden, besteht sie teilweise noch. Die deutsche Musik ist dem 19. Jahrhundert als eine allgemeine, ideale Norm erschienen, soweit man sich im einzelnen auch von ihr entfernen, ja, bewußt distanzieren mochte.
Als geschichtlicher Vorgang allerersten Ranges muß die Auseinandersetzung der europäischen Völker in jenem Zeitalter angesehen werden, das man, vage und unbegründet genug, gemeinhin als „Epoche der Renaissance“ anzusprechen pflegt, und das vielleicht erst gerade von diesem Vorgang aus als eine Epoche gewertet und mit dem Namen einer „Wiedergeburt“ belegt werden kann. Gegenüber dem ausgehenden Mittelalter besteht der wohl einschneidendste und eindrucksvollste Vorgang, den die Musikgeschichte in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts aufzuweisen hat, in der Ausprägung der Nationalmusiken. Die Epoche der politischen Geschichte, in der die Nationalstaaten sich bilden, zeichnet sich auch in der Musikgeschichte ab. Italien, Spanien, Frankreich entfalten im gleichen Zeitraum wie Deutschland ihr eigentümliches Liedgut. Getragen und z. T. überlagert von dem internationalen, spätmittelalterlichen hohen Kunststil Ockeghems und seiner Nachfolger, prägt sich das Lied der Völker doch zu unverwechselbarer Eigenart aus. Der Vorgang ist besonders deswegen instruktiv, weil die Musikgeschichtsschreibung ihn bisher fast übersehen hat. Sie hat sich von Anschauungsweisen leiten lassen, die mehr auf das Gemeinsame

als auf das Trennende gerichtet waren. Sie suchte die Einheit der Idee „Renaissance“ und nahm für Wirklichkeit, was bis zu einem gewissen Grade historische Fiktion, Wunschbild war. Die Wirklichkeit des geschichtlichen Ablaufes scheint doch in einem Auseinanderstreben der Völker und ihrer musikalischen Schöpferkraft zu bestehen. Erst allmählich beginnt eine neue ideale Norm sich durchzusetzen, der sie zustreben, und in der sie sich im Laufe eines Jahrhunderts wieder zu einer gewissen Einheitlichkeit zusammenfinden.

Die Musikgeschichtsschreibung beging keinen „Fehler“, als sie die Dinge auf die einheitliche Idee hin ansah. Sie betrachtete eine Seite des Vorganges. Man kann um den Turm wohl herumgehen: ansehen kann man ihn auf einmal immer nur von einer Seite. Persönlichkeiten können epochenbildend wirken. Völker können es. Die Frage ist berechtigt, ob nicht ebensogut übergreifende Ideen die Macht haben, Einschnitte in das fließende Leben des geschichtlichen Ablaufes zu setzen und seine Konturen zu bestimmen. Sind sie nicht überhaupt die eigentlichen, maß- und richtunggebenden Kräfte in dem vielschichtigen Spiel des Werdens und Vergehens?

Die Idee „Renaissance“ würde, auf die Musik angewendet, eine Kunst von Weltläufigkeit und Eleganz, von grammatischer Strenge und rhetorischer Eloquenz, von literarischer Prägung und humanistischer Gelehrsamkeit, möglichst unter Anlehnung an antike Vorbilder, unter selbstgefälliger Betonung einer zur Schau getragenen Weltlichkeit, unter Entfaltung von Reichtum und Repräsentation erwarten lassen. Wer die Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts kennt, weiß, daß sehr wohl manche dieser Analogien auf sie anwendbar sind. Das Liedgut entfaltet sich auf national-literarischer Grundlage. Die Rhetorik und die grammatisch-syntaktische Schulgerechtigkeit besitzen in der Musik ihr Abbild. Der Reichtum freilich erscheint, verglichen mit dem ausgehenden Mittelalter, eher verringert; eher herrschen Strenge und selbstbeschränkende Nüchternheit. Doch bleiben die christlichen Stoffe, wie in der bildenden Kunst, Hauptgegenstand auch der Musik. Die Beziehung auf die Antike ist dazu verurteilt, an der Oberfläche haften zu bleiben. Die einheitgebenden Züge, die der Idee „Renaissance“ entsprechen, fehlen in diesem Bilde nicht. Sie sind doch so wenig alleinbestimmend wie die Vorstellung völkischer Vorherrschaften. Divergierende und konvergierende Neigungen laufen durcheinander. Teils streben die Völker nach Besonderung und nationaler Verselbständigung, teils scheinen sie langsam einem gemeinsamen idealen Ziel entgegenzureifen. Wer wollte deswegen die Einheit „Renaissance“ in dieser Epoche leugnen? Der Geist des Zeitalters wirkt wie ein Licht auf die Nachtfalter. Es zieht sie mit unwiderstehlicher Gewalt an. Aber im hellen Lichtschein tritt ihre Eigenart nur umso farbiger und konturenreicher hervor. Wäre die Idee nicht doch eine Art Wirklichkeit in ihrer Zeit gewesen, so bliebe die Steigerung der nationalen Eigenleistung über das Elementare hinaus und die schließliche Entwicklung eines mehr oder minder allgemeingültigen Idealstils ebenso unverständlich, wie wenn in der Idee die einzige Wirkungskomponente läge: sie vermöchte die Entfaltung nationaler Charaktere nicht zu erklären. Erst die humanistische Haltung der

Renaissancemusiker par excellence: Josquins und seiner Umgebung, vermochte das italienische Volksgut ans Licht zu heben. Erst die gleiche Einwirkung ist es wohl gewesen, die Spanien und Frankreich zur nationalen Musikblüte erweckt hat. Spanier und Franzosen haben zusammen mit Italienern an dem Sockel gebaut, auf dem die Figur Palestrinas stehen sollte. In ihm aber siegt die reine Idee — auf dem Boden der Volkstümer.

Die Wiener Klassik ist der älteren Musikgeschichtsschreibung als eine letzte Spitze aller Aufwärtsentwicklung erschienen. Für die jüngere ist sie das Ergebnis einer übergreifenden Idee. Die vorhandenen Darstellungen ordnen ihr alles ein und unter, was vorher und gleichzeitig an musikalischen Energien in Europa wirksam ist. Nord- und Süddeutschland, Italien und Frankreich bilden die Vorstufen aus, auf denen sich der Bau erheben soll. Die Welt idealer Bilder, die der späte Haydn schafft, die Ausschöpfung des menschlichen Charakters und Daseins durch Mozart, die Gestaltung ewiger Gedanken und Werte im Werke Beethovens werden als Einheit gefaßt. Ein hohes Ziel erscheint als leitende Idee: das musikalische Kunstwerk soll in seiner formalen Gesamtheit wie in der Durchformung seiner Teile ein sinnerfülltes Bild bewegten menschlichen Daseins geben. Die Norm ist gesetzt. Zu ihr führt alles hin, was seit den Tagen Philipp Emanuel und Johann Christian Bachs, Pergolesis und Sammartinis, Zachs und Wagenseils das musikalische Schaffen Europas erregt. Von ihr wird das ganze 19. Jahrhundert beherrscht. Ist das Bild falsch? Nein. Aber es zeichnet nur eine Seite der Sache. Eine von mehreren. Die Idee ist eine geschichtliche Wirklichkeit. Sie leuchtet schon bei Händel auf, anders bei Ph. E. Bach, anders im Frühwerk Haydns. Sie wirkt und bindet. Sie verpflichtet. Aber besteht nicht der ganze Geschichtsvorgang auch gleichzeitig in dem plötzlichen und andauernden Vorstoß des Deutschtums in der Musik? Ist es nicht einfach der musikalische Ausdruck bestimmter Seiten des deutschen Wesens überhaupt, was hier zutage tritt? Ist nicht die Idee eine nachgeborene historische Fiktion, und beruht nicht die geschichtliche Wirklichkeit vielmehr in der völkischen Expansion? Auch hier durchdringen die bewegenden Kräfte einander. Zur Durchbildung eines einheitlichen Ideals besteht eine allgemeine Neigung. Die einzelnen Musikgruppen aber, in denen das Neue sich vorbildet, laufen eher gegen- als zueinander — was verbindet die Welt Ph. E. Bachs mit der seines jüngsten Bruders? Mit der Stamitzens oder Wagenseils? Nichts als ein paar formale Äußerlichkeiten, wenn man hinter ihnen nicht eben die Spur eines bestimmten Kunstwollens aus einer neuen Idee heraus erblickt.

Die Wiener Klassik ist Ausdruck einer übergreifenden Idee. Sie ist ebensosehr Ausdruck und Vorbruch deutschen Wesens. Sie verwirklicht überdies ein formales Stilprinzip. Noch etwas anderes kommt an ihrem Beispiel zum Vorschein: sie beruht auf dem Durchstoß eines einzelnen deutschen Stammes, des böhmischen. (Dabei muß hier auf eine genauere Bestimmung des „Böhmischen" verzichtet werden; die Bezeichnung meint den Herkunftsraum.) So wenig freilich die Klassik nur ein deutscher Vorstoß ist, so wenig beruht sie nur auf den Böhmen. So wenig die deutsche

musikalische Weltgeltung im 19. Jahrhundert volle Ausschließlichkeit beanspruchen kann, so wenig darf es das Böhmentum für die Wiener Klassik. Aber das Bild ist doch eindrucksvoll: ein deutscher Stamm, der nie in der Musikgeschichte als Gesamtheit hervorgetreten ist, der mindestens seit den Tagen der Reformation im Schatten gestanden hat, reißt in einer einzigen Generation, und sofort mit einer großen Menge schöpferischer Kräfte, die Führung an sich. Er trägt die Geltung der von ihm vertretenen Musik über Deutschlands Grenzen hinaus. Er wird zum Überwinder der Vergangenheit. Er stellt das neue Ideal sichtbar auf. Er siegt, so wenig unbestritten sein Tun zunächst sein mag. Der Anteil Norddeutschlands und der Donauländer ist beträchtlich. Er verschwindet doch zunächst hinter diesem überwältigenden Vormarsch. Ist die Wiener Klassik eine Stammesfrage? Beruht sie auf dem böhmischen Musikertum, vielleicht in seiner Verbindung mit dem österreichischen? Ja. Es ist eine ihrer Seiten. Man kann sie heller beleuchten — und es wird eine Aufgabe der Musikforschung sein, das stärker zu tun, als es bisher geschehen ist — aber man braucht die anderen deswegen nicht als unwirklich oder unwesentlich zu betrachten. Wahrscheinlich ist, daß hier der Aufbruch eines einzelnen Stammes in hohem Maße geschichtsbildend gewirkt hat. Idee, Stilwille, Volkstum: sie alle sind beteiligt. Die Bresche hat ein einzelner Stamm geschlagen. Wer vermöchte zu beurteilen, welche Ansicht die „richtige" ist?

Der Vorgang wird umso eindrucksvoller, wenn man sich vergegenwärtigt, daß durch den Vorstoß eine Stammesmacht entthront worden ist, die 1½ Jahrhunderte hindurch die deutsche Musik vorwiegend beherrscht hat, das Obersachsentum. Vom Beginn des 17. Jahrhunderts an zeichnet sich innerhalb der deutschen Musikgeschichte erstmals die Tätigkeit und Verselbständigung einzelner Stämme ab[1]. Am Musikschaffen des Reformationszeitalters waren, nach einem vorübergehenden Vorrang des schwäbischen und alemannischen Anteils, Angehörige der verschiedensten deutschen Stämme und Landschaften beteiligt gewesen. Erst die Epoche der Auseinandersetzung mit der italienischen Invasion hat zur Gruppierung geführt. Fast scheint es, als habe die Berührung mit der Musik des Südens die Wirkung eines Katalysators gehabt. Schwaben um Gumpelzhaimer und Aichinger, Österreich um Christoph Strauß und Stadlmayer, Franken um Haßler und Staden, Preußen um Eccard und Albert treten als deutlich unterschiedene Stammesgebiete auseinander. Obersachsen um Schein, Scheidt und Schütz zieht alsbald die Führung an sich, ohne doch die Selbständigkeit der übrigen zunächst einzuschränken. Niederdeutschland mit Hamburg, Lübeck und Schleswig-Holstein tritt in der zweiten Jahrhunderthälfte mit eigenem Charakter hervor. Erst in der Gruppe Bach-Händel-Telemann konzentriert sich alle Schaffenskraft fast ausschließlich auf Obersachsen. Bis das Böhmentum zunächst durchbricht.

Die einschränkenden Argumente gegen ein solches Geschichtsbild liegen auf der Hand.

[1] Vgl. H. Engel, Musik, Stamm und Landschaft, Deutsche Musikkultur IV, 1939, S. 57ff.

Eine landschaftlich geprägte Musik entsteht bei keinem dieser Stämme ganz urwüchsig. Genetisch hängen sie alle irgendwie miteinander zusammen. Oft ist nicht die Stammesherkunft eines Musikers für das Gepräge seines Schaffens entscheidend, sondern die landschaftliche Umgebung, in der er wirkt (Eccard und Albert in Preußen). Wandernde bringen ihr Stammestum in die Musik einer anderen Landschaft mit und setzen sich durch (die Böhmen) oder gehen im Stil der anderen Landschaft auf (Weckmann in Hamburg). Ein gemeindeutsches Musikideal lagert über allen. Aber seine Färbung schillert in den Lokalfarben. Die Stämme zeichnen mindestens eine Zeitlang der deutschen Musik die Konturen ihres geschichtlichen Werdeganges auf. Sie reißen Spalten in die Kontinuität des organischen Flusses. Aus gemeinsamer Herkunft entsteht verschieden Geartetes. Die Funktion der Stämme für den Aufbau der Musikgeschichte bedarf im einzelnen der Prüfung. Neben der Wirkung von Ideen und Persönlichkeiten, Volkstümern und Stilprinzipien bilden sie einen der entscheidenden Faktoren für die Formung des Geschichtsbildes.
Über dies alles zieht gelassen der Strom des fortdauernd sich Gleichenden, des lebendigen Weiterreichens von Generation zu Generation dahin. Denn die Geschichte ist außer allem anderen auch ein fortwährendes Werden und Wachsen. So sehr wir heute geneigt sind, den Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts zu belächeln — ein Kern von Wahrheit steckt doch darin. Eine fortschreitende Anreicherung, mindestens von technischem Können und formalen Ansprüchen, von klanglicher Differenzierung und theoretischer Einsicht läßt sich nicht bestreiten. Ähnlich geartet bleiben durch alle Zeiten die großen Aufgaben und die Dienstbereiche der Musik, oder mindestens kehren sie in Abständen gleichförmig wieder. Alle periodischen und unperiodischen Schwankungen des Gesamtverlaufes werden von der Kontinuität jenes organischen Fließens überlagert. Der Fluß strömt nicht nur, er verbreitert sich auch. Man braucht keine absolute qualitative Höherentwicklung als Inhalt der Kontinuität anzunehmen. Ein gewisses durchgängiges Wachstum auf der Grundlage gleichbleibender Voraussetzungen ist doch vorhanden.
Die Geschichte formt sich nicht selbst. Sie kennt keine strenge Kausalität. Ursache und Folge erscheinen in ihrem Bereich mehr als loser Zusammenhang denn als gesetzhafte Notwendigkeit. Soll ihr Bild uns nicht in eine Unsumme von Einzeltatsachen zerfallen, so bedarf es der Ordnung nach Gleichem und Verschiedenem, nach Zusammenhängendem und Gespaltenem. Das Kontinuum ihres Verlaufes muß sich mit den Wechselwirkungen der Diskontinuität füllen. Ursachen und Träger revolutionärer Akte, organische Weiterbildungen und allmähliche Wandlungen müssen als Durchbrechungen des Gleichbleibenden erscheinen. Isoliert werden sie übergewichtig und sinnlos. Zahlreiche Kräfte sind es, die am sausenden Webstuhl der Zeit schaffen, um der Gottheit lebendiges Kleid zu wirken. Ihr Ineinandergreifen wird dem Historiker immer wieder neue Bilder, überraschende Ansichten liefern. Die Geschichte ist kein Starres, Gewordenes. Sie hat keine Form. Sie lebt für uns in fortwährender bunter Bewegtheit. Wir sind es, die sie formen.

MUSIKALISCHER WERKUNTERRICHT

VON CESAR BRESGEN

Es kann nicht Zweck dieser Zeilen sein, eine Polemik über den Wert der gegenwärtigen Schaffensrichtungen zu eröffnen, obwohl die Methodik neuzeitlicher Unterweisung im Tonsatz eng mit dem Schaffensziel zusammenhängt. Wir sehen uns jedoch heute einer solchen Vielfalt von Einstellungen gegenüber, daß wir unserer praktischen Erziehungsarbeit damit keinen Nutzen bringen können. Und Tonsatzunterweisung ist schlechthin Erziehungsarbeit: Guter Tonsatz kann erarbeitet werden, — zur eigentlichen Komposition in ihren verschiedenen freien Formen können nur Hinweise, Vorschläge und bestenfalls Anregungen gegeben werden.
Die Lehre vom Tonsatz ist freilich ein umfangreiches Wissensgebiet, das — wie jedes „ordentliche" Handwerk erarbeitet und erprobt werden will; genau aber, wie etwa die Bildhauerei, Schnitzerei, Töpferei handwerklich gesehen, aus einer Summe von Einzelerfahrungen zu einer „erlernbaren" Kunst geworden ist, stellt die Lehre vom Tonsatz auch nur das Ergebnis vielfältiger Einzelerfahrungen dar, d. h. sie ist aus lebendiger Substanz „geworden". Erst immer wiederkehrende Bestätigung dieser Einzelerfahrungen hat daraus das Gesetz gemacht. Musikalische Gesetze können also keine starren, eines Tages aufgestellten Gebilde sein, sondern hängen mit dem sich stetig weiterentwickelnden Musikempfinden eines Volkes zusammen. Zusammenfassend möchten wir also feststellen, daß alle sogenannten Gesetze und Regeln nicht an abstrakten, zu Lernzwecken aufgestellten Beispielen erarbeitet werden müssen, sondern bereits an den vom Volke unmittelbar im Laufe der Jahrhunderte hervorgebrachten Schöpfungen (von den Formen des Liedes und Tanzes angefangen) erkannt werden können. Sieht der Lernende die Wirkung irgend einer „Regel" am lebendigen Beispiel, so wird er weit eher in der Lage sein, diese am eigenen Versuch zu erproben. Es ist sehr wohl möglich das gesamte Wissen ausschließlich an praktischer Musik aufzuzeigen, und auch an rein praktischen Aufgaben zu erarbeiten. Ja, es ist sogar notwendig, unausgesetzt auf die praktische Ausnutzung erkannter Regeln und Forderungen zu verweisen. Freilich wird das Vorhandensein von schöpferischen Gaben entscheiden, wie weit sich das Erlebnis dieser Vorgänge in eigener Betätigung auswirkt.
Es wird sich meist rasch zeigen, ob das Arbeitsziel mehr in Richtung der Eigenschöpfung oder der Werkanalyse (Werkstudium) liegt. So oder so: das als gültig erkannte Meisterwerk der Vergangenheit und Gegenwart ist der Nährboden, von welchem ausgegangen wird. Ohne näher auf diese Frage einzugehen, sei doch auf den Wert der Heranziehung von Beispielen der Gegenwart hingewiesen; daß indes diese Dinge rein persönlich gehandhabt werden können, ist klar.
Eines freilich wird hier entscheidend eingreifen: Die Gegenwart, gesehen als Aufbruch einer vom Grund auf neuen Weltanschauung, hat uns ein unabsehbares Gebiet eröffnet, das auch den schöpferischen Vorgang wesentlich beeinflußt, wie es ja auch

schon aus den Schöpfungen der letzten Jahre mehr und mehr hervorgeht: Es ist die Erkenntnis unseres eigenen Volkserbes, wie es uns in Liedern, Tänzen und Bräuchen erhalten ist. — War es bisher üblich, alle Grundregeln des Tonsatzes (ich meine vor allem die stets getrennten Fachgebiete Harmonielehre und Kontrapunkt) an Hand irgendwelcher aufgestellter Formeln (bestenfalls an Hand von „gegebenen" Themen bzw. Chorälen) erarbeiten zu lassen, so eröffnet sich mit einem Mal jetzt ein riesiges Material, das den Lernenden in seiner Vielfalt auf ganz andere Aufgaben lenkt und ihn durch seine lebendige Substanz weit mehr zum eigenen Schaffen reizt.

An sich ist dieser Weg nur ein Zurückbesinnen auf Dinge, die im deutschen Volk schon einmal zu hoher Blüte gelangt sind. Die ganze Vielfalt der Formen und Erfindungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, ja eigentlich die ganze barocke Musik, ist nicht denkbar ohne das Fundament der Volksmusik. Viel zu wenig wird erkannt, wie gerade Werke von Haydn, Gluck usw. fast unmittelbar an heute noch lebendige Volksmusik z. B. der Alpenländer anknüpfen; die Parallele zwischen einem beispielsweise Gluck'schen Ballettthema und einem alpenländischen Gruppentanz ist mehr als zufälliges Zusammentreffen. Man könnte so eine Unmenge Beispiele bringen (selbst Bach's Erfindungen verglichen mit den Volksweisen seiner thüringischen Heimat). Man wird diese Tatsache dem Lernenden ganz klar aufzeigen müssen, um ihn von dem unerhörten Wert, den die Volksmusik für uns auch heute noch bedeutet zu überzeugen. Im übrigen ist ja durch die starke Musikpflege in der HJ. und anderorts in Singkreisen heute ein jeder junge Mensch schon mit den Elementen der Volksmusik vertraut. Dazu tritt das heute bereits beispiellos dastehende Laienmusizieren, so daß die scharfe Trennung in Volks- und Kunstmusik lange nicht mehr in dem früheren Maße in Erscheinung tritt; der heutige, im Tonsatzstudium Beflissene bringt bereits eine ganz andere Einstellung zu seinem Studium mit.

Was bietet allein die Einstimmigkeit für reiche musikalische Möglichkeiten, die die schöpferische Fantasie anspornen! Die bei unseren Altmeistern, man vergl. Haßler, Telemann u. a., so reich vorhandene Kunst des Variierens, des spielenden Umgangs mit rhythmischen Veränderungen, Umformungen usw. ist stark in Vergessenheit geraten; heute werden wir wieder darangehen, z. B. einer Melodie, die gegeben ist, durch rhythmische Veränderungen verschiedene Seiten abzulocken, sie immer wieder neu erscheinen zu lassen.

Wie mannigfaltig und wichtig sind dann weiterhin die Möglichkeiten, in der Zweistimmigkeit rhythmische und melodische Gegensätzlichkeit zu entwickeln! Wir werden freilich diese Übungen schon stets in Verbindung mit rein technischen Übungen bringen: Instrumentationsübungen von Anfang an, richtiges Phrasieren und Beachtung der rechten Dynamik. Wie staunenswert reich ist dann das Ergebnis solcher Übungen, wenn sie bereits praktisch musiziert bzw. gesungen werden können. Wir wollen doch bedenken, daß gerade diese 2—3stimmigen Gebilde heute das sind, was tausende, wieder der Musikübung gewonnene Menschen in Schulen, Spielkreisen und zu

Hause suchen. Aus vielem sei nur eines genannt: Wie nutzbringend gestaltet sich z. B. die Aufgabe, aus einem gegebenen Lied (als Nährboden) eine Suite zu entwickeln, in welcher jeder Teil eine bald rhythmische, bald melodische Veränderung des Grundgedankens bringt, bzw. in der das Lied bald gesungen, bald instrumental umspielt wird, um entweder zuletzt die aufgestellten Einzelgedanken mehrstimmig zu verbinden oder in homophonen Satz austönen zu lassen. Daß sich dabei das polyphone Element gleichzeitig mit dem homophonen entwickelt, ist wohl möglich; Ausgangspunkt wird die Zweistimmigkeit bleiben.

Wesentlich erscheint mir, bestrebt zu sein, alle gelösten Aufgaben praktisch zu erproben, brauchen wir doch heute die verschiedenartigsten Besetzungen. Hier kann der Geist einer neuen Hochschule eingreifen, in dem er die verschiedenen Studierenden zu gemeinsamer Leistung, die den Kameraden zugute kommt, führt. Ja, der cellospielende Hochschüler X wird z. B. seinem komponierenden Kameraden Y die wertvollsten Winke geben können, besser als jede Instrumentenkunde es vermag; vor allem der Umgang mit Bläsern kann manche umständliche Instrumentationslehre ersetzen. Dann hat auch der Satz von „der Erfindung aus dem Instrument heraus" seinen Sinn. Dem Lernenden muß jedes Instrument so lieb und bekannt sein, als wenn er es selbst ausschließlich betriebe. Die dann gelösten Aufgaben sind keine „Zufallstreffer", sondern feststehende Dinge.

Die Sicherheit des Lernenden, der sich also schon gekonnten Formen gegenüber sieht, wird vor allem gestärkt. Ist dieses Fundament einmal gefestigt, zunächst durch formal sehr streng gegliederte Aufgaben, so wird auch das „freie" Weiterarbeiten nie so weit vom Wesentlichen abirren können, als es im allgemeinen der Fall ist. Vor allem wird die Unsicherheit in der großen Form nicht möglich sein; ist der Wunsch nach der großen (rhapsodischen oder noch nicht zu bewältigenden sinfonischen) Form schon frühzeitig da, so mag die hier noch nicht zu erzielende Leistung ihren Ausgleich in der gekonnten, sicheren Kleinform finden. Hat der Lernende erst einmal erkannt, welcher Reichtum ihm in Rhythmus und Melodie offensteht, so wird er auch aus dieser Fundgrube für die größere Form allerlei Nutzen ziehen. Daß hier nur verständnisvolle Hinweise und kluggestellte Aufgaben nötig sind, ist klar. Abgesehen vom Unterricht neuzeitlicher Art, hat bereits die HJ. und die Reichsstudentenführung im Rahmen der Reichsberufswettkämpfe den Kompositionsstudenten konkrete Aufgaben gestellt: Das Schaffen von Formen, die unmittelbar in das Leben eingreifen, wie Fahnenmarsch, Liederspiel u. a. Es wird Aufgabe auch der Hochschule sein, dieses Gebiet stark zu erweitern, auch wenn der Vorwurf der Einseitigkeit erhoben werden sollte, der in Begriffen wie „Zwangsausrichtung", „Drosselung des freien Schöpfertums" u. a. gipfelt. Gewiß, wenn nur Aufgaben gestellt sind, zu deren Lösung kein Weg führt, bzw. bei welchen der Weg nicht beachtet wird, ist hier ein Widersinn. Es gilt aber einen jeden Studierenden wirklich langsam in die neuen großen Auffassungen hineinzuführen; ein Variationenwerk über ein altes Volkslied z. B. wird erst dann überzeugen können, wenn sein Tonsetzer das Lied selbst als solches, d. h. als Kunstwerk

erlebt und nicht nur als Mittel zum Zweck, also als wehrloses Etwas mit dem alles erlaubt ist, mißbraucht. Die Ehrfurcht vor der Keimzelle unserer ganzen Kunst muß stets von neuem betont werden; alle sonstigen Forderungen nach „neuer Kunst", „neuem Wollen" sind sonst nicht mehr als eine leere Fassade. Das echte Schöpfertum wird sich im übrigen sowieso nie einem Zwang unterwerfen. Es ist aber nicht einzusehen, warum die sinfonische bzw. dramatische Bühnenform nicht aus den Wurzeln, d. i. Lied und Tanz schöpfen sollten, aus dem schon unsere Großmeister reich wurden.

Eines wollen wir vor allem klar sehen: Wir können heute nicht einer einmal aufgestellten Theorie zuliebe, die einer vergangenen Zeit eigen war, am lebendigen Neuaufbrechenden vorübergehen. Wir können wohl vergangene Lehrsysteme betrachten, vergleichen, aus dem und jenem Nutzen ziehen, ja uns sogar an vielem aufrichten; unsere eigene Entwicklung braucht aber deswegen nicht eingedämmt zu werden. Und das hieße es, wollte man die Tatsache unbeachtet lassen, daß heute unser Volk wieder singt und musiziert, staunend neu erlebt, was lange da, aber verschüttet war, und dankbar dem gegenüber steht, was es beglückt und innerlich bereichert.

Der Lehrer kann hier nur Vermittler sein, er kann aber auch alle Regungen im Keim ersticken; im lebendigen Austausch, am lebendigen Beispiel wird das aber nie möglich sein. Und weiterzudrängen und die anderen zu bereichern, sei doch höchste Aufgabe aller Schaffenden.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

ÜBER MUSIK SCHREIBEN

Es ist schwer, über Musik redend, schreibend etwas auszusagen, Musik zu „erklären". Es ist so schwer, daß es Musiker gibt, die es am liebsten sähen, wenn gar nicht über Musik geredet würde.

Sie haben an sich recht. Die Musik ist die immateriellste aller Künste. Bussoni: „Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung. Sie wird der vollständigste aller Naturwiderscheine werden durch die Ungebundenheit ihrer Unmaterialität. Selbst das dichterische Wort steht ihr an Unkörperlichkeit nach; sie kann sich zusammenballen und kann auseinanderfließen, die regloseste Ruhe und das lebhafteste Stürmen sein. Sie hat die höchsten Höhen, die Menschen vernehmbar sind — welche andere Kunst hat das? —, und ihre Empfindung trifft die menschliche Brust mit jener Intensität, die vom ‚Begriffe' unabhängig ist" („Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst").

Aus dieser Divergenz zwischen Musik und Wort erhellt die Schwierigkeit, die Musik in Worten zu „begreifen", in Worten und in Worte zu „fassen". Wenn man es trotzdem versucht, gerät man — die Geschichte der Musikästhetik ist eine Geschichte dieses Leidensweges — aus der Scylla der Hermeneutik in die Charybdis der formalen Analyse. Beide haben ihre Gefahren. Zumal bei einem Publikum, das nicht vorgebildet ist, dem man Werke der sogenannten „schweren" Musik vorsetzt. Es ist ihnen gegenüber taub und blind. Peter Raabe hat in seiner vor einiger Zeit viel genannten Reden, die auch gesammelt im Buch erschienen sind, darauf hingewiesen, wie in einer Aufführung der „Matthäuspassion" Arbeiter, die durch Vermittlung der NSG. „Kraft durch Freude" hineingeführt worden waren, ratlos und gelangweilt im zweiten Teil ihre Butterbrote und ihren Kartoffelsalat auspackten und den Rest der Passion als Unterhaltungsmusik zum Abendessen genossen.

Man hat in letzter Zeit viel über Konzert-Einführungen diskutiert. (Vergleiche „Die Musik", August 1939). Können sie in solchen

Fällen helfen? Können sie aus Tauben Hörende, aus Blinden Sehende machen?

Es wäre lächerlich zu behaupten, gänzlich unvorgebildete Hörer könnten durch solche Einführungen für schwere Musik aufnahmebereit gemacht werden. Wohl aber können sie dem Hörer, der, sei es durch die Schule, sei es durch Hausmusik, sei es durch systematischen Konzertbesuch, einigermaßen vorgebildet ist, zu den Werken hinführen. Ja, sie sind in diesem Falle sogar unerläßlich — wie die große Beliebtheit, deren sie sich allenthalben erfreuen, zeigt. Und man soll dem, der essen will, nicht das Brot vorenthalten.

Fragt sich nur, wie diese Konzerteinführungen aussehen sollen ...

*

Warum muß darüber gesprochen werden? Handelt es sich nicht um Selbstverständlichkeiten?

Jeder, der damit zu tun hat, weiß, daß die Selbstverständlichkeit sehr in Frage gestellt ist. Weiß, daß das Problem in keiner Weise gelöst ist.

Einfach wäre es, wenn man *am Klavier* sitzend das Musikstück, das in Frage steht, erläutern sollte. Man würde seinen Aufbau erklären und die Themen, die Art der Verarbeitung klingend demonstrieren. Allerdings gehört dazu auch auf Seite der Aufzuklärenden schon eine gewisse musikalische Bildung. Sie ist selten geworden.

Weniger einfach, diese Methode ins Schriftliche zu übertragen. Ich meine die Einführung mit *Notenbeispielen*. Dem Musiker, dem gebildeten Musikfreund sagen sie viel. Sie haben auch ihre Gefahren. Der Erklärer gerät leicht auf das Trockenfeld abstrakter Demonstration, dem Leser wird schwindlich vor lauter formalen Beziehungen, die er gerne verfolgen möchte, die ihm aber im Sturm der Gefühle entgleiten.

Kommt dazu, daß viele Einführungen — heute noch mehr als früher — sich ohne Notenbeispiele behelfen müssen, da sie zuviel Platz einnehmen würden und vor allem, da sie zu teuer sind. Gar, wenn man die Forderung erfüllt, die Einführungen jedem Konzertbesucher kostenlos in die Hand zu geben, ist die Beigabe von Notenbeispielen nur solchen Instituten möglich, die große Zuschüsse bekommen und nicht mit jedem Pfennig im Etat zu rechnen.

*

Bleibt der Ausweg, über die Musik auf Umwegen zu reden.

Wie soll man es anpacken? Es sei gestattet, über eine fünfjährige Erfahrung zu berichten. Der Verfasser hatte während dieser Zeit die Einführungen in die Konzerte der Dresdner Philharmonie (Leitung: Paul van Kempen) zu schreiben. Notenbeispiele konnten nicht gebracht werden. Einesteils des zur Verfügung stehenden Raumes wegen, aber auch, und das war der ausschlaggebende Grund, weil sich Dirigent und Verfasser von vornherein darüber einig waren, daß diese Konzerte allen Volksgenossen nicht nur zugänglich, sondern auch verständlich sein sollten.

So sollten die Einführungen über den Tag hinaus ihren Wert und ihre Bedeutung behalten. Der Leser sollte mit ihnen nicht nur über die betreffenden Werke aufgeklärt, sie sollten auch ihren ganzen Umkreis kennen lernen, sie sollten in *die Musikgeschichte eingeführt* werden.

Der Leser wird dabei zuerst sozusagen *von außen her* an das Werk herangeführt. Er wird darüber unterrichtet, welche Rolle es im Schaffen des Komponisten spielt. Damit ist oft schon Entscheidendes über den Charakter des Werkes ausgesagt. Ohne weiteres ergibt sich daraus, daß man Äußerungen des Komponisten über sein Werk heranzieht. Weitergehend werden zeitgenössische Berichte ausgewertet. Die Art, wie ein Werk zur Uraufführung kam, wie es aufgenommen wurde, gibt Gelegenheit, Erhellendes zu sagen.

Erst wenn das Werk auf diese Weise umkreist ist, wird versucht, ins Innere selbst zu gelangen. Zunächst einmal wird der *Aufbau* des Werkes dargelegt, wobei immer darauf Bedacht genommen wird, vom Einzelnen aus das Ganze zu sehen, die in Frage stehende Sinfonie z. B. als Typ der Gattung zu beschreiben. Auf diese Weise wird die allgemeine musikalische Bildung des Konzertbesuchers erweitert. Auch Ausnahmefälle können natürlich sehr wohl zur Erklärung der Regel benutzt werden.

Wieder ist der Kreis um das Werk enger gezogen. Wir können ihm nun noch näher „auf den Leib rücken". Es ist einfach bei der Programmusik. In diesem Falle wird man dem Konzertbesucher mitteilen, was in der Musik dar-

gestellt wird, seien es äußerliche Schilderungen, seien es subtile seelische Offenbarungen.
Bleibt die „absolute Musik". Hier ist uns meist rätselhaft geheimnisvoll verschlossen, was der Komponist „sagen" wollte. Meist wollte er eben gar nichts sagen, er wollte nur musizieren. Es gibt Musik, die redet, und es gibt Musik, die verschweigt.
Verschweigende Musik zur redenden zu machen, ist die schwierige Aufgabe des Exegeten.
Die allerwenigsten Konzertbesucher haben das Vermögen, den formalen Aufbau eines Werkes zu verfolgen, die Wunder der Architektonik etwa einer Beethovenschen Sinfonie wahrzunehmen, den malerischen Zauber einer Debussyschen Partitur rein musikalisch zu genießen. Sie können also auch mit rein formalen Analysen nichts anfangen. Die meisten Menschen, auch musikalisch sehr gebildete, fassen die Musik als eine „Seelensprache" auf, sie hören aus aller Musik seelische Bewegungen heraus oder — hören sie hinein. Nur so gewinnen sie Zugang zu ihr.
Wir müssen ihnen die Musik also in diese Sprache übersetzen. Dazu bedarf es der Hermeneutik, der „Dolmetscherkunst", wie Hermann Kretzschmar, der Vater der neueren Hermeneutik, das Wort übersetzt hat. Wir wollen sie allerdings anders, in einem weiteren Sinne verstanden wissen.

*

Es wird sich darum handeln, die Kretzschmarsche Hermeneutik auf Grund der Affektenlehre (man vergleiche dazu seine beiden grundlegenden Aufsätze „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik" und „Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik" in den Peters-Jahrbüchern 1902 und 1905, die auch die geschichtliche Grundlage geben!) mit der neuen Methode der formdynamischen Analyse („Spannungsästhetik", „Phänomenologie", „Energetik"; vergl. dazu die Schriften von Halm, Jöde u. a.) zu verbinden. Die damit erreichte Synthese hat nichts mit einem bequemen Teils-Teils zu tun. Denn sie wird nicht willkürlich angewandt, sondern richtet sich nach dem Gegenstand. (Wie berechtigt das ist, geht schon daraus hervor, daß selbst die radikalsten Formal-Analytiker immer wieder, ohne daß sie es zu merken scheinen, in die alte Hermeneutik geraten. So wenn etwa Halm vom Tremolo im Finale der sechsten Sinfonie Anton Bruckners sagt, es „bedeutet (sic!) nicht Unruhe, sondern im Gegenteil eine besondere Form der Ruhe" — die Beispiele ließen sich beliebig vermehren!)
Man wird also ein Werk Beethovens anders „übersetzen" müssen als ein Werk Bachs (entgegen der Ansicht Kretzschmars!), ein Werk von Graener anders als eines von Hindemith. Und zwar kommt es dabei zu einer direkten und einer indirekten Methode, für die ich einige Beispiele, willkürlich aus Neuerscheinungen ausgewählt, anführe.
Das direkte Verfahren ist es, wenn Hans Schnoor in seiner Neubearbeitung und Ergänzung des Oratorienbandes von Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" bei der Besprechung von Kloses „Der Sonne-Geist" schreibt: „Entzückend wie die schlanke Sichel dieser Melodie ist die instrumentale Einkleidung: der Komponist gibt die ‚Sehnsuchtsweise einer Nymphe' einer Baritonflöte", dann ist mit einem schon ins Dichterische übergreifenden Bild in einzigartiger Weise ein musikalischer Tatbestand geschildert. Das Mittel des Vergleiches ist mit Erfolg angewendet.
Ein anderes Beispiel dafür entnehme ich den Einführungen in die Beethovenschen Sinfonien von Robert Oboussier. Es heißt da van der Einleitung zum ersten Satz der dritten Sinfonie: „Früher hatte eine Introduktion das thematische Geschehen vorbereitet. Beethoven hat sie nicht endgültig aufgegeben. Sie kehrt verwandelt in der Siebenten wieder. Hier aber in der Eroica schmolz sie zusammen zu den zwei gewaltigen Ausrufungszeichen energiebeladener Akkordschläge." Dieses Bild der „Ausrufungszeichen" ist ebenso gewählt und originell wie es anschaulich und zutreffend ist.
Zum direkten Verfahren zu rechnen sind auch die mehr abstrakten Werturteile (mit denen der Einführende suggestiv dem Urteil des Publikums eigentlich vorgreift). So — um ein beliebiges Beispiel von vielen zu wählen — wenn Peter Wackernagel in seinen Erläuterungen der Brandenburgischen Konzerte von einer melodischen Linie im 2. Satz des Konzertes Nr. 1 sagt: „Das ist eine Weise von stärkster Affektgeladenheit". Oder noch deutlicher wertend, vom 4. Satz gesprochen: „Seine Anfügung ist als eine Kon-

zession an den Zeitgeschmack zu erklären, dem Bach nur an dieser Stelle nachgab. Gleichwohl ist es feine, eines Bach vollauf würdige Musik, die der Satz enthält, und ihr reizvoller Eindruck geht nicht nur von dem bunten Wechsel der Instrumentierung aus."

In der Besprechung des Adagios findet sich übrigens eine sehr geglückte bildhafte Darstellung, die umso bemerkenswerter ist, als die Exegese gerade bei Bach sehr schwierig und gefährlich ist. Es heißt da: „Am Schluß scheint die Melodie von der Übermacht des Schmerzes wie zerstört. Sie wird nicht zu Ende geführt, zersplittert in einzelne Akkorde. Das bedeutet ein Überwiegen des Seelischen über das Rein-Musikalische, wie es Bach sonst ferne liegt. Man fühlt sich an ähnliche Wirkungen im Trauermarsch der Eroica oder in der Coriolan-Ouvertüre gemahnt."

Diesen Bildern, die das Wesen eines musikalischen Gebildes (einer Melodie, eines Akkordes) direkt wiedergeben, steht das indirekte Verfahren gegenüber. Es liegt dann vor, wenn man nicht die Gestalt selbst, das musikalische Phänomen an sich schildert, sondern es „erläutert", es „erklärt", etwas heranträgt, was nicht unmittelbar mit ihm verbunden ist. In dem genannten Beispiel aus der „Eroica" würde man z. B. von den zwei Akkordschlägen behaupten, der Komponist wolle mit ihnen dem Hörer die hochgereckte Gestalt des Helden, dem diese Heldensinfonie gilt, vor Augen stellen. Ein Ritter, dessen Panzer in der Sonne gleißt. Ein Sankt Georg, der den Drachen tötet. Ein Florian Geyer, der die deutsche Zwietracht mitten ins Herz trifft.

Dieses gleiche indirekte Verfahren — und die eigentliche Hermeneutik — wendet Oboussier an, wenn er vom Überleitungsteil (dritte Sinfonie, erster Satz) sagt, er gleite „sehnsüchtig leidbewußt dahin im Dialog der Holzbläser". Das ist schon die Grenze. An die Stelle des zwingenden objektiven Vergleichs tritt die unverbindliche subjektive Auslegung. Kretzschmar z. B. klingt dieser Dialog „wie Fragen und Bedenken". Beides hat etwas für sich. Der Komponist hat — das muß man immer wieder dem Leser gegenüber betonen — an beides nicht gedacht. Es handelt sich nur um eine Hilfsstellung. Man kann in beiden Fällen nichts gegen sie einwenden. Dem Konzertbesucher wird sie besonders willkommen sein.

*

Es besteht darüber hinaus noch eine weitere Möglichkeit, das Mittel des Vergleichs anzuwenden. Man wägt die Werke eines Konzertes unter sich ab. Ähnlichkeit oder Gegensatz — beides kann fruchtbar gemacht werden.

Ich habe daher jede einzelne meiner Ausführungen unter einen bestimmten Gesichtspunkt gestellt. Alle Werke werden von dorther betrachtet. Dabei ergeben sich oft Beziehungen, Querschnitte, die dem Forschenden in beglückender Weise aufgehen. Zugegeben auch: es ist nicht immer leicht, den gemeinsamen Nenner zu finden. Aber die Suche nach ihm zwingt zu einer vertieften Wesensschau, eröffnet neue Aspekte auf die Werke.

Um ein Beispiel, und zwar nicht ein besonders ausgesuchtes, sondern ein zufälliges, das von mir zuletzt behandelte nämlich, zu nennen: auf dem Programm standen die „Holländer"-Ouvertüre, das Brahmssche Violinkonzert und die „Eroica". Ein gemeinsames Band dieser Werke, die der Dirigent ohne Rücksicht auf ein Gemeinsames zusammengestellt hatte, erblicke ich darin, daß die Hauptthemen Varianten des Tonika-Dreiklangs sind. Gelegenheit also, etwas über den Dreiklang zu sagen und ein bißchen allgemeine Musiklehre zu treiben. Durdreiklang bei Brahms und Beethoven (aber wie verschieden im Ausdruck!), leerer Dreiklang bei Wagner. Von hier aus wird der Zugang zu den Werken gesucht. Überschrift: „Das Wunder des Dreiklangs". Im vorhergehenden Konzert das Brandenburgische Konzert Nr. 3, Mozarts d-moll-Klavierkonzert und Brahms' erste Sinfonie. Ein Ausspruch J. V. Widmanns über die „Treue des Kunstfleißes" ergibt die Überschrift und die Methodik: das Wesen der deutschen Musik wird in den drei Werken aufgezeigt, die besondere Verbundenheit Brahms' mit Bach hervorgehoben.

Erscheint eines der Werke in einem Jahre wieder, wird es — da sich aus der neuen Zusammenstellung zwangsläufig ein neuer Gesichtspunkt ergibt — von einem anderen Standpunkt aus beleuchtet. Da es sich in der Hauptsache um einen gleichbleibenden Abonnentenstamm handelt, er-

gibt das eine fortlaufende Belehrung, die mindestens den Vorteil der Vielseitigkeit hat.
Durch die Übersicht wird die Einführung von vornherein als in sich geschlossene Abhandlung gekennzeichnet. Sie tritt an die Stelle des zusammenhanglosen Mosaiks der nebeneinandergestellten Werk-Analysen. Auf diese Weise wird auch erreicht, daß der Leser sich nicht damit begnügt, während des Konzertes, gar während der Darbietung die einzelnen Erläuterungen zu verfolgen, daß er vielmehr die Einführung als etwas Selbständiges betrachtet, das an und für sich Wert besitzt.

*

Nicht um die einzige Möglichkeit, sowohl der poetischen „Musikführerweis“, die leicht zur Irreführung wird, wie auch der fachlich-trockenen Analyse, die den Nichtfachmann verwirrt, zu entgehen, handelt es sich bei dem geschilderten Verfahren; als auf eine erprobte, auf eine, die (das darf gesagt werden) lebhaften Anklang bei musikalischen Laien gefunden hat, soll hingewiesen werden.
Dabei müssen wir Schreibenden den Mut zur Einfachheit, zur Schlichtheit haben. Wir schreiben nicht für Musiker, sondern für Laien. Man darf eines nicht vergessen: selbst das Publikum, das — manchmal aus recht äußerlichen Gründen — seit langem die Konzerte besucht, hat oft von den Werken nur einen mehr als blassen Schimmer. Ein paar Phrasen, die Einbildung, man könne Beethoven nur von dem, Bruckner nur von jenem, in jedem Falle aber nur von „seinem“ Dirigenten hören — dann ist es aus. Sagen wir diesen Snobs wie den echten Musikfreunden, die strebend sich bemühen, auf schlichte Art, auf ehrfürchtige Weise, was zu sagen nottut.
So lüften wir den Schleier, der vor allem Großen weht. So reihen wir uns ein in die Schar der „Kunstbetrachter“, die Richard Euringer anruft (was er von seinem Fach sagt, gilt gleicherweise von der Musik): „Es gibt dich, du einsamer Wanderer, Wünschelrutengänger des Geistes. Wir grüßen dich, Bruder Schöpfer im Geist, der du Quellen witterst und Adern! Der du nicht Schnüffler und Sykophant, nicht Inquisitor und Literaturpapst, sondern Quellenforscher der Seele, Labsalschöpfer der Wahr-Sager bist. Du sagst unsere Werke wahr. Du begibst dich noch in Gefahr, nicht Nachbeter des Bewiesenen zu sein, sondern Beschwörer des Bezweifelten zu sein. Du bliebst Literarprophet, wo du als Literarhistoriker es dir bequemer machen könntest. Darum ist dein aber auch die Zukunft... Künder der Künste sollst du heißen. und Verkündiger der Künstler. Deuter der Dichter sollst du heißen, du, der Seher ihrer Gerichte. Wisse, daß die Gestalt der Gestalter, an der du meißelst, dein Meisterwerk ist.“ Karl Laur

Musik und Technik

EINFÜHRUNG IN DIE AKUSTIK

6. Raumakustik

Der Schall breitet sich in Form von Schallwellen (Longitudinalwellen) nach allen Seiten aus. Sind dabei, wie es nur im Freien möglich ist, keine Hindernisse vorhanden, so nimmt die Schallwelle mit dem Quadrate der Entfernung von der Schallstärke ab. In den meisten Fällen treten aber dem Schalle Gegenstände in den Weg, die ihn teils zurückwerfen (reflektieren), teils verschlucken (absorbieren). Handelt es sich um einen geschlossenen Raum, so bestehen diese Hindernisse zunächst aus den Raumbegrenzungsflächen, dann noch aus Personen, Instrumenten, Sitzgelegenheiten usw., die sich im Raum befinden. Das Schallfeld des Raumes setzt sich also aus dem unmittelbar von der Schallquelle herrührenden Schalle (direkter Schallanteil) und dem zurückgeworfenen zusammen. Infolge der Reflexion und Absorption des Schalles nimmt hier die Schallstärke nicht mehr wie im Freien proportional mit dem Quadrate der Entfernung ab, sondern nach anderen Gesichtspunkten; es bestehen zum Teil sehr komplizierte Zusammenhänge.
Beim Erklingen einer Schallquelle herrscht im ganzen Raum nicht sofort volle und gleichmäßige Stärke, sondern es bedarf dazu einer gewissen Zeit (Füllzeit); der Raum wird gewissermaßen mit Schall „angefüllt“. Der Schall nämlich läuft zunächst zu den Raumbegrenzungsflächen, wird dort zurückgeworfen, kommt zu anderen Flächen, wird wieder zurückgeworfen usw., bis im ganzen Raume ein gleichmäßiger Zustand erreicht ist. Diesen Vorgang (bis zum

Eintreten stabiler Verhältnisse) nennt man Anhall, die dazu benötigte Zeit — Anhallzeit. Wenn die Schallquelle wieder schweigt, so vergeht auch eine gewisse Zeit, bis der Schall im Raume nicht mehr zu hören ist, denn er wird so lange reflektiert, bis er vollständig absorbiert ist. Diesen Vorgang nennt man Nachhall und die Zeit bis zum vollständigen Verschwinden des Schalles — Nachhallzeit. Die Länge des Nachhalls ist ausschlaggebend für die Verständlichkeit der gebotenen Darbietungen, da zu großer Nachhall die einander folgenden Schallvorgänge verwischt. Andererseits muß ein gewisser Nachhall vorhanden sein, sonst klingt die Musik trocken und unbelebt; außerdem steigert günstiger Nachhall die Lautstärke.

Die Größe der Schallschluckung hängt von dem Material der Raumbegrenzungsflächen bzw. sonstiger Gegenstände ab. Glatte und harte Flächen schlucken weniger Schall und reflektieren ihn besser als poröse Gegenstände. Erstere verursachen also eine längere Nachhallzeit als letztere. Außerdem ist aber auch der Frequenzgang der Schallschluckung und damit der Nachhallzeit bei den einzelnen Schallschluckmaterialien verschieden groß. Poröse Stoffe (Filz, Vorhänge, Teppiche, aber auch Putz, Mauerwerk, Holzfaserstoffe) schlucken die höheren Frequenzen sehr viel mehr als die tieferen, ergeben also für die tieferen Frequenzen eine längere Nachhallzeit und der Klang wird im allgemeinen dunkler und dumpfer. Schwingungsfähige Stoffe (Sperrholz, Pappe, Wachstuch) dagegen schlucken die tiefen Frequenzen und nicht die höheren. Der Klang wird dadurch heller und brillianter. Durch die verschiedenen Schallschluckmaterialien und geeignete Kombinationen derselben hat man es also in der Hand, die Länge des Nachhalls und seinen Frequenzgang beliebig zu gestalten und man kann dadurch schlechte Hörsamkeit eines Raumes bessern. Die im Raum befindlichen Personen wirken auch als Schallschlucker und zwar als poröse, dämpfen also mehr die höheren Frequenzen. — Die Nachhallzeit (in Sekunden gemessen), und die Frequenzabhängigkeit derselben kann praktisch durch Nachhallmessungen bestimmt werden. Die Messung geschieht durch Erzeugung eines Schallfeldes im Raume mittels Heultons oder Schusses und Aufzeichnung des Nachhalls mit einem Oszillographen oder Dämpfungsschreiber. Außerdem können automatische Nachhallmeßgeräte die Nachhallzeit unmittelbar in Sekunden anzeigen. — Die günstigste Nachhallzeit beträgt für kleine Säle etwa 0,8—1 Sek. (bei 800 Hz), für große Säle etwa 1—2 Sek.; bei höheren und tieferen Frequenzen kann die Nachhallzeit etwas ansteigen.

Außer vom Material der Raumbegrenzungsflächen hängen die akustischen Eigenschaften eines Raums auch von seiner Größe und Form ab. Große Räume ergeben einen längeren Nachhall als kleine, denn in ersteren ist der Laufweg des Schalles von seiner Quelle bis zur Rückwurffläche länger. Bei bestimmten Tönen kann der Raum in Eigenschwingungen (Resonanz) geraten, was sich durch ein „Dröhnen" äußert. Abhilfe können hier bauliche Maßnahmen (Wandunterteilungen, Ornamente, nichtparallele Wände) und Anbringung von Schallschluckern schaffen. Eine sehr unangenehme Erscheinung, die häufig bei gekrümmten Rückwurfflächen eintritt, ist die ungleichmäßige Verteilung des Schalles im Raum, so daß an einigen Stellen eine sehr große Lautstärke, an anderen eine zu geringe entsteht. Ist die Laufzeitdifferenz zwischen direktem und reflektiertem Schalle zu groß, dann entsteht eine schädliche Echowirkung. — Zur Verbesserung der Hörsamkeit eines Raumes werden neben der schon erwähnten Anbringung von Schallschluckern und baulichen Maßnahmen auch Schallreflektoren und in neuerer Zeit auch Lautsprecheranlagen benutzt. Wilhelm Stauder

Musikalische Rundschau

NORDMARK: GROSSHAMBURG

Innerhalb der weitgebreiteten Landschaftsräume der Nordmark nimmt Hamburg nach wirtschaftlichen Lebensbedingungen und geistiger Herkunft eine kulturelle Stellung ein, die — mit Josef Nadlers Worten — „dem sächsischen Volk wider die Natur zu gehen schien, die Lübeck entzogen und Bremen versagt wurde: die großstädtische Lebensform des sächsischen Volkes". Dieser Charakter ist durch die Einbeziehung der umgebenden Nachbargemeinden und Nachbarstädte als „Großhamburg" im

Dritten Reiche noch sichtbarer geworden, und der Kriegswinter 1939/40 hat für das hamburgische Musikleben diese Erweiterung seiner kulturellen Bezirke besonders deutlich gemacht. Um den Bewohnern der außerhalb gelegenen Stadtteile trotz der Verdunkelungsmaßnahmen und der damit verbundenen Verkehrsschwierigkeiten, die sich in den Wochen heftiger Kälte verstärkten, die Möglichkeit wertvoller künstlerischer Erlebnisse zu geben, hat die NS.-Kulturgemeinde überall Konzertabende mit Solisten, Kammermusik- und Orchestervereinigungen durchgeführt, wie sie etwa in Volksdorf dank der Initiative H. Erdlens zu regelmäßigen Reihen ausgebaut worden sind. Auch die Ortsgruppen der NSDAP. haben solche Veranstaltungen in ihre Arbeit aufgenommen, während sich die Rundfunkspielschar der HJ. neben ihrer wöchentlichen Sendetätigkeit unter der Führung R. Stapelbergs auch den um die Stadt verteilten Truppenteilen zugewendet hat. Demgegenüber hat das Musikleben der Innenstadt, der Beschränkung auf wenige Konzertsäle zum Trotz, sein herkömmliches Gepräge unverändert behalten. Die jahrhundertealte Tradition Hamburger Kirchenmusik ist auch ihren gegenwärtigen Vertretern Verpflichtung, dieses Erbe schöpferisch weiterzuführen. Der 200. Todestag Vincent Lübecks gab der Bibliothek der Hansestadt Veranlassung zu einer Ausstellung „Niederdeutsches Orgelschaffen", bei deren Eröffnung Dr. G. Fock, der gründliche Kenner dieses Gebietes und Biograph Schnitgers, die Fülle seiner Forschungen in einem Vortrag aufzeigte.

Ein gleichfalls weit — bis in die Zeiten Telemanns und Em. Bachs, ja letztlich bis Weckmann — zurückreichendes Erbe stadtbürgerlicher Musikkultur verkörpern die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft und der Singakademie, die in E. Jochums starker und eigenartiger Persönlichkeit einen Leiter haben, der sich mit bewußter Eindringlichkeit vor allem für die Wiedergewinnung des unverfälschten Bruckner einsetzt. Das auf einem Grundstock von Philharmonikern aufgebaute Hamburger Kammerorchester pflegt unter Dr. Schmidt-Isserstedt namentlich die ausländische Moderne, das Nordmarkorchester (GMD. R. Richter) hat sich immer stärker im Verein mit der NSKG. zur Pflege musikalischer Volkskultur hingewandt, bei der selbst für ein anspruchsvolles Werk wie die zweite Symphonie von R. Wetz in mehrfachen Wiederholungen Pionierarbeit geleistet worden ist. Volksbildend sind die wohlfeilen Aufführungen der Vereinigung für Volkskonzerte, an deren Durchführung die genannten Körperschaften gleichmäßig beteiligt sind, volksbildend ist die Innen- und Außenarbeit der Hamburger Volkshochschule, die mit zwei Chören und einem Orchester die Laienmusik aktiviert (Szenische Aufführung von Bresgens „Bauernhochzeit" unter Dr. W. Krüger). Vielbeachtete Chorleistungen bot zuletzt der Städtische Chor Altona mit Werken Bartóks, Distlers (Mörikechöre) und dem Stabatmater von Dvořák unter seinem neuen Leiter E. Barthe, der auch das Musikleben der Volkshochschule betreut.

Die sichtbarste Vereinigung der hier angedeuteten bürgerlichen und volkstümlichen Musikübung bedeutet immer noch die Hamburger Oper, deren geschichtlicher Ehrenplatz stets aufs Neue erworben und behauptet sein will. Man darf es dem seit 1933 wirkenden Generalintendanten H. Strohm, der mit der letzten Spielzeit Hamburg verlassen hat, um dem Ruf nach Wien zu folgen, freudig bestätigen, daß er dieses Ansehen der Bühne wiederum geschaffen und gefestigt hat. Durch kluge Organisation, durch weitblickende Verpflichtung bedeutender Sängerkräfte, durch großzügigen Einsatz bühnentechnischer Mittel hat er seinen Aufführungen den Grundzug des Festlichen und Repräsentativen gegeben, welche das Operntheater zum szenischen Ausdruck des Monumentalwillens unserer Zeit machten. Die deutsche Erstaufführung von F. Walters Erstlingsoper „Elisabeth von England" unterstrich abschließend diesen Gesamteindruck. Mit Spannung sieht man dem Wirken des neuen Generalintendanten A. Noller aus Essen entgegen, dem hier von seiten seiner künstlerischen Helfer und der Empfangenden alle Möglichkeiten zur Verfügung stehen, großstädtische und landschaftliche Eigenart immer neu zu formen.

Denn das bleibt der Endeindruck eines Überblickes über dieses im einzelnen reicher gestaffelte Musikleben Großhamburgs: daß seine musikalische Kultur über großstädtische Gleichförmigkeit hinweg in seinen Grundlagen Eigentum der Landschaft bleibt, dem sie entwachsen

ist. Das Bild mag sich hie und da verwischen, es wird zu vielen Teilen gespeist von den gemeindeutschen Kräften unserer großen Musik — seine Art und Kraft besteht im Bewußtsein seiner Überlieferung, im breiten, weitausholenden Rhythmus seiner Gegenwart.

H. J. Therstappen

Das musikalische Schrifttum

NEUE DEUTSCHE KLAVIERMUSIK

Eine landläufige Betrachtung der Musikgeschichte erweckt die Vorstellung, als ob zu einer Zeit jeweils nur ein Stil, eine Richtung, ein führender Meister herrsche. Auch die Anschauung vom Wechsel der Generationen, wie sie heute fast populär ist, täuscht vor, als ob die Generationen sich im Abstand einer Generation, von 25—30 Jahren ablösen. Und doch ist es ganz anders, denn zu einem Zeitpunkt leben alle Altersstufen gleichzeitig, wenn auch zahlenmäßig nicht gleich stark und die Generationen folgen sich im kürzesten Abstand. Nur bei plötzlichen Stilwandlungen scheinen sich die Generationen in zwei große Gruppen von Alt und Jung zusammenzuschieben. Daß aber auch in Zeiten des Stilwandels alle Altersstufen und damit viele Schattierungen zwischen altem und neuem Stil vorhanden sind, erweist die Betrachtung der Gegenwart und auch die Betrachtung der gegenwärtigen Klaviermusik.

Die Geschichte der Musik scheint nach dem Weltkrieg einen radikalen Stilumschwung zu zeigen, in dem die Vorkriegsgeneration der zwischen 1860 und 1880 Geborenen, die Vierziger und Fünfziger der Nachkriegsgeneration, den 1900 und später Geborenen gegenübersteht. Mit wenigen Schlagworten sei wiederholt, was der Stilwandel Neues brachte: Lockerung der Tonalität bis zur Auflösung, zur Atonalität, Bevorzugung stimmiger Stimmführung bis zum „linearen Kontrapunkt", Abwendung von der Sonatenform und Hinwendung zu vorklassischen Formen wie Concerto grosso, Versuch, die Musik aus den als ästhetisch und „kapitalistisch" bezeichneten Formen des Konzerts wieder einzubauen in das Leben, in Musizierkreisen oder Singgemeinschaften den tätigen Anteil der Gemeinschaft zu erzielen, aus der Nur-Hörer ausgeschlossen sein sollten, an Stelle der zahlenden Besucher den selbstmusizierenden Laien zu setzen und für ihn „Laien"-, „Spiel- oder Singmusiken" zu schreiben, mindestens aber „Gebrauchsmusik" zu schaffen. Inzwischen ist über die ganze „Neue Musik" schon eine längere Zeitspanne hinweggegangen und damit manches reinigende Gewitter. Rein negative Mächte sind verschwunden, Entartetes ist an Mangel an Publikum („Verbrauchern", wie es auch ganz wirtschaftstheoretisch hieß) eingegangen, der Tonsatz hat sich geklärt, und die gesunden Kräfte haben manches schöne neue Werk gezeitigt.

Die sog. „Neue Musik" schien des Klavieres entbehren zu können, man lehnte sogar das Klavier als Soloinstrument ab. Einmal, weil das Klavier nicht jede harmonisch-lineare Extravaganz schmackhaft werden ließ, die mit Einzelinstrumenten instrumentiert immer noch die sog. Reibungen durch den Reiz der unterschiedlichen Klangfarben milderte. Es hieß, das Klavier sei an den harmonisch-akkordischen Stil gebunden und für den modern-linearen ungeeignet. Das Klavier war aber in seiner Existenz keineswegs durch die sog. „Neue Musik" allein gefährdet. Vielmehr war es die Entwicklung des Klavierspieles selbst, die schon mit dem 19. Jahrhundert sich immer ausschließlicher an die Virtuosen wandte und das Klavier als Hausinstrument verkümmern ließ. Deshalb erfolgte nach anfänglicher völliger Ablehnung eine Wiederbelebung des Klavieres in der Nachkriegszeit erst, als die jungen Komponisten unter dem Einfluß der Jugendmusikbewegung das Problem der Laienmusik als das grundlegende erkannten und nach dem Singen, der Blockflöte und anderen alten Instrumenten (als letztes kommt die Kleinorgel hinzu) auch das Klavier wieder als brauchbares Laieninstrument ansahen. Als Musik für den Laien ersteht in den letzten 10 Jahren eine ganz neue Gattung Klaviermusik. Die Geschichte der Klaviermusik erlebte eine solche entschiedene Neuorientierung auf den klavierspielenden Laien hin (damals hieß er noch „Liebhaber") schon einmal: das war nach dem Stilumbruch von 1750. Es entspricht diese Ähnlichkeit der Entwicklung zwischen 1750 und 1935 der Ähnlichkeit, welche die heutige Liederproduktion mit der Berliner Lie-
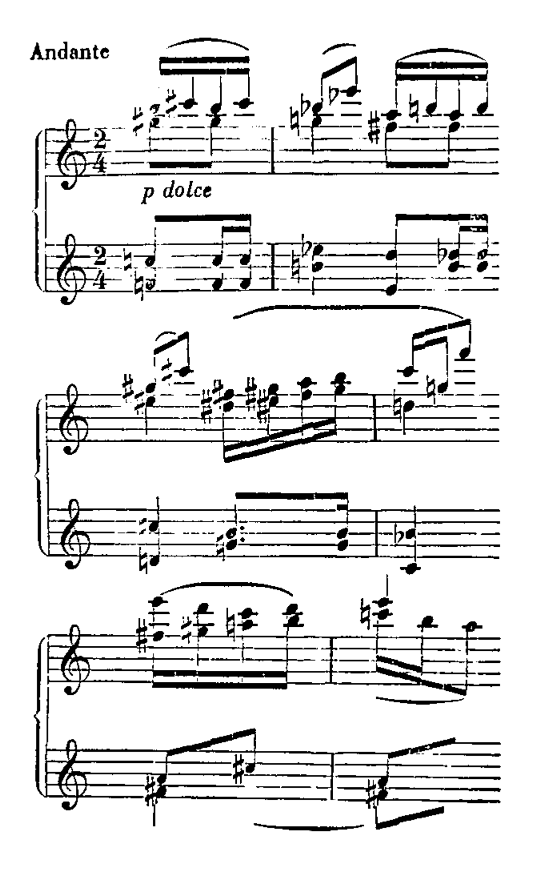
derschule in der Hinwendung zum Volkslied oder Volksliedähnlichem aufweist.
Es leben aber zu einer Zeit nicht nur Alt und Jung, sondern alle Altersstufen gleichzeitig. So finden wir in einem Querschnitt durch die Klaviermusik der letzten Jahre alle Richtungen vertreten, die Neuromantik der Straußgeneration mit vornehmlich virtuoser Tendenz und alle Grade an Modernität der „Neuen Musik", vom atonal-linearen bis zur abgeklärten neuartig-funktionellen Harmonik und Betonung der Diatonik, mit deutlicher Abkehr vom Virtuosen und Hinwendung zur Laien- und Hausmusik.
So muß man denn einen solchen Querschnitt mit der älteren Generation anfangen. Hier wäre unter den Neuerscheinungen der letzten Jahre zuerst **Georg Schumann** (* 1866) zu nennen mit op. 76 „Variationen und Rondo über ein Thema von Mozart (1938. BH.[1]). Die Variationen erweitern und erhöhen den Gehalt des Themas in brahmsisch-straußischer Harmonik, im virtuos-reizvollen Klaviersatz seiner Epoche, wobei das Rondo-Finale wohl der wenig starke Teil des Werkes ist und das überleitende Rezitativ wie ein Klavierauszug einer straußisch-gefärbten Orchesterstelle wirkt. Auch **Karl Bleyle** (* 1880), der sich einst mit symphonischen Dichtungen einen verdienten Namen gemacht hat, veröffentlicht weitere Klaviermusik (op. 33, 42, 43, 1938 BH.). Wirken die größeren Klavierstücke durch ihr musikalisches Temperament, so kann die Gattung kleinerer Genrebilder wie das Ständchen op. 33, 4 auch nicht durch fast manieriert wirkende harmonische Arbeit (op. 42, 5 Leichte Klavierstücke) vor dem Antiquiertsein gerettet werden. Es muß aber für diese Gattung von Genremusik tonpoetischer Art doch „Verbraucher" genug geben (sie gehören zu den „Dilettanten", nicht zu den „Laien"). An diese wendet sich seit Jahren erfolgreich **Walter Niemann** (* 1876). Niemann ist vornehmlich Klavierminiaturist, der die Tradition der Genrebilder für Klavier über Schumann — Kirchner — Grieg geschmeidig-gewandt fortführt mit Anleihen bei impressionistischer Technik. Das klingt alles flüssig, oft hübsch, ohne tieferen Sinn allerdings, und nicht immer von der Gefahr unbedroht, in kultivierte Salonmusik abzugleiten. Niemann schafft viel, die hohen Opuszahlen beweisen es: 1933 op. 130 Rondinettos, 1934 op. 133 Praeludium, Menuett und Capriccio, 1935 op. 136 Jammaaten, 1936 op. 129, Weihnachtsglocken, op. 139 Bunte Blumen. In den Kocheler Ländlern op. 135 (1934, wie alle P.) will allerdings Niemanns elegant-harmonische Satzweise nicht ganz mit dem kernig-eckigen bajuwarischen Wesen in Einklang kommen und das Werkchen gleicht weniger Ludwig Thoma als Defregger und Ganghofer, ist mehr elegante städtische Dirndltracht.
Schließlich wären ein paar jüngere Komponisten hier anzuschließen, **Robert Geutebrück** mit einer nicht recht geformten „Nordischen Ballade" op. 5 (U.), **Ernst Ludwig Uray** mit Thema, Variationen und Fuge (1939 U.), die an Grieg erinnern, während die Fuge Regersche Schlußsteigerung mit dem Thema versucht. Zu diesen neuromantisch-brahmsische Harmonik fortfühführenden Komponisten gehört auch **Hans Hermanns**. Seine h-moll-Sonate (1935, BH.) schließt klavieristisch an Liszt-Chopinsche Spielweise an: doch sagt mir eine ältere Arbeit (1933, BH.) „Improvisation und Passacaglia" über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" mehr zu. Die klavieristischen Mittel mit Oktav-Akkordverdoppelungen gehören zu einer älteren virtuosen Epoche, (der Klaviersatz ist an Orgelkompositionen geschult, Bach c-moll Passacaglia wird zum Schluß zitiert); trotzdem erfreut das Werk durch Ernst und Tiefgründigkeit. Zur Übergangsgruppe von nachromantischer zu neuer Harmonik zählt eine virtuose Sonate von **Harald Genzmer** (1938 S.).
Innerhalb der eigentlichen neuen Musik bedeuteten **Ludwig Webers** Tonsätze für Klavier (1929, 1931, S.) einen Wendepunkt (Weber * 1891). Hier suchte ein innerlicher Musiker aus der Bindungs-, ja Zuchtlosigkeit der Atonalität herauszukommen und trotz aller formalen und harmonischen, expressionistischen Kühnheit innere Werte zu gestalten. Die Entwicklung der deutschen neuen Musik hat ähnlich **Hermann Reutter** (* 1900) vom praktischen Experiment über gefährliche Klippen zu gestraffter, bewußter Haltung geführt. Die Fantasie apocaliptica (op. 7, 1926 S.) mit ungestüm-barock-gebärdenreicher und gewagt-linear-atonaler Haltung und

[1] **Abkürzungen:** BH. = Breitkopf & Härtel, Leipzig
P. = C. F. Peters, Leipzig
S. = B. Schott's Söhne, Mainz
U. = Universal-Edition

auch die ähnlichen „Variationen über das Bachsche Chorallied „Komm, süßer Tod“ (op. 15, 1926, S.) sind rechte Früchte einer „Geniezeit“, die, wie die neuromantische mit Riesenpartituren symphonischer Dichtungen, sich in harmonischen Gewaltsamkeiten gefiel. Für diese begabten und ringenden Komponisten wären diese expressionistischen Kraßheiten mit der Etikette „entartet“ doch zu schroff getroffen. Zu den schwächeren Werken scheint mir op. 28 (1928, S.) „Kleine Klavierstücke“ zu gehören, und op. 29, Tanzsuite (1928, S.), in der freilich Vieles ebenso peinlich wie gehaltlos ist, während in op. 28 ein paar keck-spielerische Variationen von pianistisch-klanglichem Reiz sind. Bestes und Innerliches gibt Reutter in op. 25 (1930, S.) „Die Passion in 9 Inventionen“ (aus weiter nicht veröffentlichten „Biblischen Szenen“), eindrucksvolle und erlebte Musik, die sich nicht nur in Motorik und und Experiment verliert, sondern hinter der etwas steckt. Nach Reutter wären zwei jüngere Erfolgreiche zu nennen, Wolfgang Fortner (* 1907) und Wilhelm Maler (* 1902). Fortner ist ein lebendiges und bewegliches Talent. Seine Sonatina (1935, S.) ist mit Keckheit und Sicherheit hingeworfen. Nach einem rein diatonisch-dorischen 1. Satz gefällt sich Fortner im letzten mit witzigen, vielleicht allzuwitzigen falschen Nötlein, die aus der Reihe tanzen, aber immer wieder brav zurückfinden in ein tonales Gefüge. Von dem „Rondo nach schwäbischen Volkstänzen“ (1934, S.) gewinnt man den Eindruck, daß der Komponist es sich ein wenig leicht macht, und man es ihm vielleicht zu leicht macht! Wilhelm Maler wurde zuerst durch sein Cembalo-Konzert op. 10 (1926, S.) bekannt. Eine zweifellose Talentprobe, in welcher der junge Tonsetzer, wie damals üblich, Formen und Motorik des Spätbarock mit polyphonal-linearer Harmonik verband, aber doch wohl recht weit im Experimentieren ging, wenn er zum Menuett in a-moll eine chromatisch-atonale Gigue des Cembalo „unabhängig von Takt und Tempo der übrigen Instrumente“ wiederholen ließ. Nach solchen jugendlichen Bocksprüngen legt der Komponist nun seinen Beitrag zur Volksliedbewegung vor im „Jahreskreis, kleinen Inventionen über Volkslieder“, in denen er die 10 Volkslieder hübsch tonal setzt, in den jeweils an ein Lied anschließenden Inventionen sich freitonale „Erfindungen“ erlaubt. Richten sich Werke wie diese an Spiel- und Auffassungsvermögen von Laien und Jugendlichen? 1938 veröffentlichte Maler „Drei kleine Klavierstücke“ (S.), drei Choralphantasien, die des Komponisten Weiterentwicklung von der besten Seite zeigen. An barocken Cantus-firmus-bearbeitungen geschult, findet Maler bei aller Bescheidenheit des Satzes zu eigener Haltung. Geschlossen, gestrafft und dabei von poetischem Reiz sind die drei Sätze. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß wir in diesem Querschnitt gleich drei Werke von Klaviermusiksätzen über protestantische Choräle nennen können (Hermanns, Maler und Knab, s. u.).
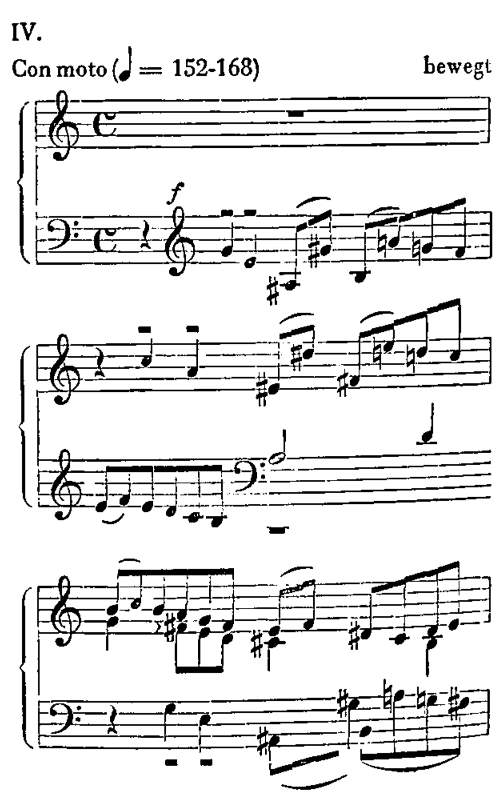
Zu den konsequenten Vertretern eines tonal völlig von bisheriger Harmonik gelösten Stiles sei hier, als Fortissimo der Atonalität in dem bisherigen Crescendo unserer Aufzählung, der Schweizer Conrad Beck (* 1901) genannt. Den Tiefpunkt dürften auch hier zwei Tanzstücke (Boston und Foxtrott), wie bei Reutter aus dem Zeitpunkt atonalster Libertinage, dem Jahre 1928 (S.), erreicht haben. Aber auch weitere Werke, Klavierstücke (I und II, 1930, S.) und Sonatine 1928 halten am eingeschlagenen atonalen Stil fest: „Motorik“ und falsche Noten, es klang einstmals für viele Ohren zum mindesten ungewohnt und interessant. Heute werden kaum viele daran Freude haben. Auch die größere, sicher beherrschte Form des Concertes von 1933 läßt keine zwingende Notwendigkeit für den eingeschlagenen harmonischen „Stil“ erkennen. Eine Sonatine des in den letzten Jahren öfters gelobten Holländers Henk Badings (1937, S.) läßt uns noch einmal die ganze Fragwürdigkeit dieser Entfesselung von aller in einem Jahrtausend entwickelten Tonika-Dominant-Tonalität erkennen. Es ist über das Prinzip der Tonalität und Möglichkeiten der Erweiterung viel gesagt worden. In Deutschland hat die jüngere Generation die Umgehung der alten Tonalität um jeden Preis glücklicherweise nicht mehr als Grundsatz. Es lassen sich Systeme denken, die auf der Grundlage der Naturtonreihe die alten Tonika-Dominant-Bezeichnungen durch weitere ersetzen. Ein zweifelhaftes Stilprinzip scheint es aber doch zu sein, wenn man grundsätzlich in Ober- und Unterstimme dieselbe Nennote mit verschiedenen Vorzeichen bringt, also statt der Oktave nur die
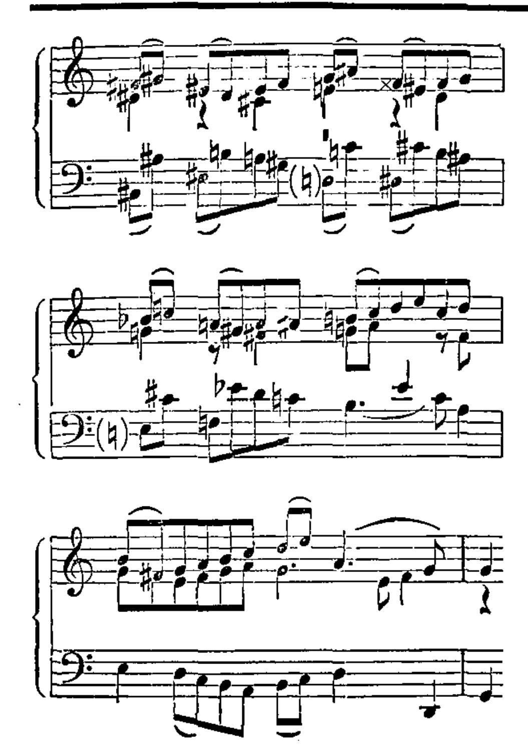
verminderte oder übermäßige. Der Anfang von Badings' zweitem Satz kennzeichne diese Sackgasse:



Wie oft hat man bei ähnlichen Stilproben nicht das Empfinden, der Komponist habe diese ungewöhnlichen Zusammenklänge gesucht, und durch das Wegstreichen der Vorzeichen oder sonstige Einrenken könne man den Satz zu einem normalen machen — dann allerdings ohne „Reiz" der Falschheit! Eine Frage, die sich hier aufdrängt, ist: wer ist eigentlich der „Verbraucher" solcher Musik, die für Laien nicht nur technisch, sondern auch verstandesmäßig unspielbar ist, und die von Berufspianisten nur in verschwindender Zahl vorgetragen wird?

Aber wir begeben uns schrittweise wieder zum mehr tonalen Bereich zurück, zur gemäßigten Moderne. Eine ältere Sonatine von Max Trapp (* 1887) op. 25 (1932) und eine noch formalklassizistischer geformte von Bruno Stürmer (* 1892) op. 103 (1928, S.) seien hier eingeschaltet, bevor wir die Leipziger Komponisten nennen: Siegfried Walther Müller und Kurt Thomas. Thomas (* 1904) ist eine ernste Begabung. Seine schönen Passionen und manches Andere haben ihn als Chorkomponisten bekannt gemacht. Seine Klaviersonate Op. 13 (1929, BH.) mit einem vagen expressionistischen Mittelsatz ist noch nicht so überzeugend geformt, wie die Inventionen, sechs zwei- und fünf dreistimmige (op. 16a, b, 1931/2, BH.), deren Bachscher Titel zu kontrapunktischer Haltung verpflichtete. Thomas gelingt sie meisterlich in gelegentlich tonale Grenzen ausweitender vornehmlich diatonischer Stimmführung, mit Bewegungsgang und Motorik barocker Prägung.
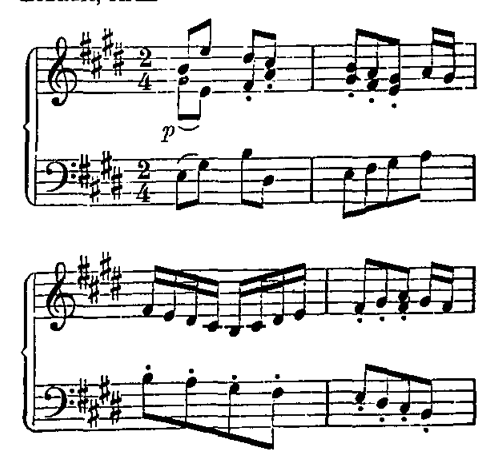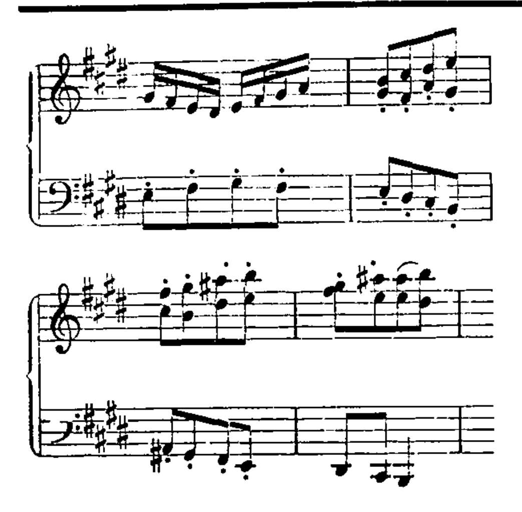




Namentlich die dreistimmigen Inventionen bergen vieles Hübsche und Gekonnte. Von seinem Klavierkonzert op. 30 (1937, BH.) hat man keinen recht geschlossenen Eindruck. Bemerkenswert ist die Rückkehr zu spätromantischer (Brahmsischer) Thematik, im 2. Thema des Schlußsatzes. G. W. Müller (* 1905) hat durch freundliche und unterhaltende Orchestermusik die Konzertsäle erobert. Zwei niedlichen Sonatinen op. 20 (1928, BH.) und einer gewagteren Suite (1928) folgt ein weit anspruchsvolleres Werk, Variationen und Rondo über ein Thema von J. Haydn, op. 22 (1928, BH.), das technisch auf virtuoseren Vortrag berechnet ist und harmonisch kühner vorstößt. Das gleiche Niveau hält ein etwas gesuchtes Pastorale op. 31 (1931). Zur Unterricht- und Kinderliteratur bringen einen sehr erwünschten Beitrag die niedlichen „Leichten Variationen" op. 35, 1 und 12 kleine Kinderlieder op. 35, 2 (1931 BH.). In diesem leichten Stil steckt Witz und musikalische Beweglichkeit. An Thomas wären noch zwei Jüngere anzuschließen, die linear-diatonischen Kontrapunkt pflegen: Joachim Kötschau in seinen „Kleinen Praeludien für das Cembalo oder das Klavier" (op. 22b, 1938, BH.) und Hermann Wagner mit seiner „Spielmusik zu zwei Stimmen" ebenfalls „für Klavier oder Cembalo" (1937, gedr. 1939, BH.).

Nicht einzureihen in eine der bisher genannten Richtungen ist Armin Knab (* 1881). Vorzugsweise durch Lieder und Chöre hat sich Knab bekannt gemacht. In seiner Klaviersonate in Es-dur (1929, S.) entwickelt Knab einen äußerst schlichten Stil, dessen Harmonik kaum über den Stand Schuberts etwa hinausgeht und der von einer frühromantischen Zartheit erfüllt ist. Im 1. Satz lassen Stil und Klang vielleicht auch an Beethovens Sonate As-dur op. 110 denken. Der langsame Satz ist ein verträumter Nachtgesang, erfüllt von halb aus dem Schlaf heraus tönenden Vogelstimmen, Flöten einer Nachtigall. Auch der Schlußsatz ist von bezwingender Naivität. Der Komponist gewinnt ungemein durch die große Ehrlichkeit und Geradheit seines Musizierens, die besonders heute bekenntnishaft wirkt. Auch die schönen Klavierchoräle (1934, S.) künden von des Tondichters Innerlichkeit, eine zarte und fromme Seele spricht aus dem ergreifenden Satz über „O Haupt voll Blut und Wunden" und der festliche Ernst der Nr. 8 nimmt ebenso gefangen, ein Stück, wie es seit Brahmsens späten Choralvorspielen kaum mehr geschrieben worden ist. Die Lindegger Ländler (1936, S.)

IV.

Lebhaft, straff
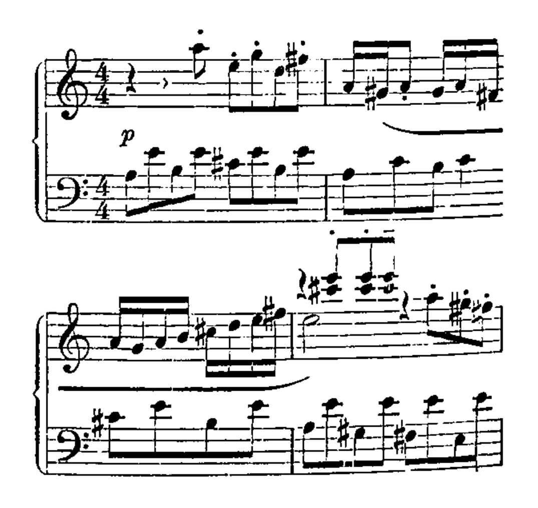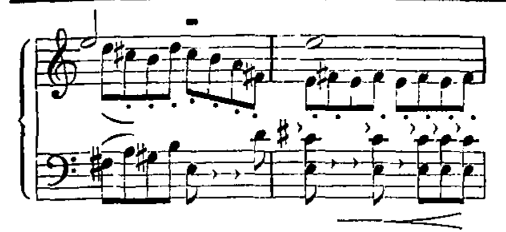




stehen in anmutiger Mitte zwischen Schubert und Brahms, sind aber doch stellenweise etwas blaß. Eine liebenswürdige Suite für Klavier ist in erster Linie für Cembalo gedacht. Diese oben erwähnte Verwendung der „alten“ — d. h. vorromantischen Instrumente — ist für eine bestimmte aus der Jugendmusik hervorgegangene Richtung bezeichnend. (Das Werkchen erschien im Bärenreiter-Verlag, der eine Wiederbelebung der Laienmusik für Klavier aus dem Geiste des Musizierens von Laiengemeinschaften wie den ehemaligen Finkensteinern und dem „Arbeitskreis für Hausmusik“ anstrebt). Die barocken Formen und Vokabeln sind hier allerliebste Ausdrucksweise eines modernen Musikers geworden.

Ähnliche Tendenzen in stilistischer Hinsicht verfolgt der robustere und sehr erfolgreiche Komponist **Paul Höffer** (* 1895). Seine Tanzvariationen (1938, S.) gehören zu den erfreulichsten Klavierkompositionen der letzten Jahre. Höffers Stil ist klar, gerade, ungekünstelt. In den Variationen handelt es sich um Fortspinnen und Variierung von Tänzen des 17. Jahrhunderts bis zu Schubert. Hier könnte von Neuerscheinungen **Hermann Schroeders** „Minnelieder“ angereiht werden, 5 Volkslieder, die paraphrasiert werden in einem Höffers Stil ähnlichen, kontrapunktischen, ungekünstelten Satz, ein Werk, das innerlich empfunden ist. (1939 S.).

Ernst Pepping (* 1901) hat sich besonders durch Chormusik bekannt gemacht, Chorwerke, in denen eine ursprüngliche Begabung zur Polyphonie, die sich als lineare Polyphonie gibt, deutlich und überall zu spüren ist. Pepping hat in einem lesenswerten Buche „Stilwende“ (1933, S.) Rechenschaft abgelegt über die kritischen Fragen modernen Stiles. Mit 3 Klaviersonaten 1937 (S.) ist Pepping neuerdings in der Klaviermusik hervorgetreten. Harmonisch ist hier wieder völlige Tonalität erreicht, sie stehen, wenn auch die Vorzeichen fehlen (ohne daß damit bequemere Schreibweise erzielt wird), in D, E, A. Im Klaviersatz ist äußerste Beschränkung der Griffigkeit festzustellen, Pepping schreibt hier einen flüssigen, durchsichtigen Klaviersatz vom Schwierigkeitsgrade klassischer Sonatinen, der auch in der Spieltechnik mit vielen Tonleiter- und quasi — Albertifiguren über Neue Musik und Romantik auf frühklassischen Spielstil zurückgreift. Allen drei Sonaten ist ein spielerisch, beweglich-heiterer Ton eigen, unbeschwerte Spielbeweglichkeit, die nicht nur die schnellen Ecksätze, sondern auch die langsamen (Toccata, Romanze in III) stellenweise überglitzert. An einen gewissen witzig-bedeutsamen Serenadenton (eine impressionistisch-karikaturistische Serenade bringt die 1. Sonate) in imaginärem Holzbläsersatz mit vielen neckischen Staccati denkt man zuweilen, vor allem in den Finales:

Allegro girocoso III. Sonate. 4. Finale





Wärmere und tiefere Regungen fehlen nicht ganz, doch entschädigen Grazie und in mancher Hinsicht auch Geist dieses Stiles, der die letzten Schlacken expressionistischer Gebärde abgelegt hat und wirklich eine Art Neu-Frühklassik darstellt. Die Sonaten zählen jedenfalls zu den eigenartigsten Neuerscheinungen für Klavier.

Zu den Komponisten, die vom Volkslied aus bewußt den Weg zur Laienmusik suchen, gehört Walter Rein (* 1893). Seine beiden Sonatinen erschienen in der Sammlung „Spielhefte“ der Lobedabewegung, Spielmusik für Klavier, (Hanseatische Verlagsanstalt), und gehören zu einer neuen Gattung von Laienmusik für Klavier. Sie sind knapp, formsicher, bei aller Einfachheit oft recht fesselnd, sie gehören zum Besten dieser Art neuer Musik „für Liebhaber“. In derselben Reihe erschien eine „Klaviermusik in vier Teilen“ von Ernst Lothar von Knorr (* 1896), einem Autor, der sich ebenfalls in Jugend- und Singbewegung durch viele hübsche Kanons und Chorsätze einen guten Namen gemacht hat. Als Einführung in modern-linear-freitonalen Stil gedacht, schreiten die vier Hefte von Fünffingerlagen zu Schwierigerem fort. Neben hübschen und aparten Stücken wie Nr. 4 und 6 (Signal und Marsch) oder II, 3 Siziliano stehen doch recht künstliche und konstruierte Dinge.

Zur ausgesprochenen Laienliteratur gehören weitere Veröffentlichungen des Arbeitskreises für Hausmusik (Bärenreiter), ein Heft „Neue Weihnachtsmusik“, das zu begrüßen ist, trotz wechselnder Qualität der Beiträge, als Bestreben, in die Hausmusik „ernstgemeinte Weihnachtsstücke anstelle von Stimmungskitsch zu setzen“. Leichteste Spielweise und geringe Ansprüche stellt ein Heftchen „Variationen über ein altes Bauernlied“ von Gerhard Schwarz. Damit kämen wir schon zu Veröffentlichungen, die sich in Tendenz und Technik noch weiter einschränken, weil sie sich an Jugendliche wenden. Jugendliteratur hat es seit der Zeit der Berliner Liederschule immer wieder gegeben. Hier sei nur noch eine an der Grenze der Erwachsenen-Laienliteratur stehende Veröffentlichung erwähnt, denn sie zeigt den heute naturgegebenen und gesunden Ausgangspunkt für den späteren Laien: das Volkslied. Heft 1 der Reihe: Drei Klavierbüchlein für den Anfang (Chr. Fr. Vieweg) bringt Volkslieder in neuen Sätzen, und zwar hübschere, zwei- und dreistimmig polyphone, von Hans Fischer und Fritz Werner-Potsdam, das 2. Heft eine Auswahl „leichter Klaviermusik alter Meister“, vorwiegend bezeichnenderweise aus dem Zeitalter ausgewählt, das den „Liebhaber“ versorgen wollte, im dritten legt Fritz Werner „aus seiner Klaviermappe“ (Werk 19) zweckmäßige hübsche Niedlichkeiten vor.

So bietet der Querschnitt durch die gegenwärtige deutsche Klaviermusik ein buntes Bild. Neben Ausklang und Nachhall der Nachromantik und Spätromantik erklingen die Werke der Jüngeren, unterschiedlich durch Persönlichkeit und unterschiedlich in stilistischer Richtung. Bemerkenswert ist grundsätzlich, daß die Gefahr des Entgleitens in chaotische Atonalität nach Jahren des Experimentes vorüber ist, daß eine sinnvolle Erweiterung der Tonalität auf funktioneller Grundlage angestrebt wird. Die alten, vorklassischen Formen, ausgesprochen kontrapunktische, wie Invention und Cantus firmus-Bearbeitung, wirken weiter vorbildlich. Dabei kann darauf hingewiesen werden, daß die Neuausgaben vorklassischer Klaviermusik gegenwärtig die Veröffentlichungen zeitgenössischer Klaviermusik an Zahl fast zu überbieten scheinen. Bemerkenswert ist weiterhin vor allem die Tatsache: Die deutschen Komponisten schreiben wieder für den Laien, das Klavier wird wieder Hausmusikinstrument! Wie gesagt, eine ähnliche Situation, wie 1760. Darin ist die Wiederholung fast rückläufig, daß das Cembalo wiederbelebt wird, nicht nur als historisches Instrument für stilgerechtere Ausführung alter Musik, sondern daß die Komponisten neue Musik für dies alt-neue Instrument schreiben, das um 1760 als unmodern beiseitegestellt wurde. Die Klaviermusik bietet Werke, die weder mit technischen Schwierigkeiten überhäuft sind, und dadurch nur dem Berufsspieler zugänglich wären, noch mit persönlichsten Gefühlsakkorden dick bepackt. Wo Sona-

ten geschrieben werden, da sind sie, wie die Sonaten Peppings, klar-fein gezeichnet, nicht unpersönlich, aber kühl-verhalten oder frühklassisch-beschwingt. Den Komponisten steht, zum ersten Mal in der Musikgeschichte, die Musik nicht nur der Vätergeneration offen, sondern das Beste aus Jahrhunderten deutscher Musik. So kommen der gegenwärtigen und zukünftigen Musik Anregungen und Antriebe aus der Tiefe, die Stilumschwünge und Modenwechsel überdauern. Volkslied, weltliches und geistliches, helfen bei diesem Erneuerungsvorgang. Das Buch der Geschichte der Klaviermusik ist noch nicht abgeschlossen, sondern ein neues Kapitel aufgeschlagen, das verheißungsvoll begonnen hat.

Hans Engel

NEUE LIEDER- UND CHORBÜCHER

Seitdem das gleiche Heft des letzten Jahrganges unter derselben Überschrift einen Abriß aus der jungen Singliteratur gebracht hat, wurde die Liedarbeit vor allem durch das Kriegsereignis bestimmt. Das Soldaten- und Kriegslied, in vielfältigster Weise im Entstehen und gefördert, beherrscht auch die neuen Liederbücher: Das Heft „Der Führer hat gerufen, Kriegslieder des deutschen Volkes" (hrg. von Gerhard Pallmann, Verlag Simrock, Leipzig 1939), dessen Beiträge in den Soldatenreihen selbst zusammengewachsen sind, deutet schon durch die Einteilung die Reichhaltigkeit des neuen Soldatenliedes an: „Der Führer hat gerufen, Wir alten Soldaten, Aus dem polnischen Feldzug, Gegen Engelland, Feldhumor". Wenn auch der Flieger durch die Art seiner Waffe nicht einen so unmittelbaren liedmäßigen Zweckbedarf hat wie etwa der Infanterist im Marsch, so verdankt er doch seiner besonderen Volkstümlichkeit einen besonderen Liedbestand. In dem Buch „Flieger sind Sieger, neue Fliegerlieder" (mit einem Geleitwort des Generals der Flieger Christiansen, hrg. von Gerhard Pallmann, Verlag Simrock, Leipzig 1939) ist er erstmals zugänglich gemacht worden. Die große Bedeutung des Rundfunks im Kriege bewährt sich in eigener Weise in seiner bewußten Liedpflege durch Wunschkonzerte und Sondersendungen. Er kann die von ihm gesammelten neuen Frontlieder schnell zum Gemeingut aller machen. Die Einsendungen, die in den Funkliederstunden am besten angesprochen haben, werden in laufenden Heftreihen unter dem Titel „Das Lied der Front, Liedersammlung des Großdeutschen Rundfunks", veröffentlicht, wovon bisher zwei Folgen erschienen (hrg. von Alfred-Ingemar Berndt, Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel 1940). Die Aufforderung „Heute wollen wir ein Liedlein singen" faßt vielartige „Lieder für Bunker und Lager" zusammen (hrg. vom Amt Feierabend, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1940). Alte und neue Soldatenlieder sind in umsichtiger Auswahl vereinigt in der Sammlung „Morgen marschieren wir, Liederbuch der deutschen Soldaten" (im Auftrag des Oberkommandos der Wehrmacht hrg. von Hans Baumann, Verlag Voggenreiter, Potsdam 1940). Das kriegerische Mannschaftsleben hat auch den Bedarf bewährter Liederbücher vermehrt und ihre Neuauflagen beschleunigt. So erschienen soeben das Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes „Singend wollen wir marschieren" (hrg. von Thilo Scheller) in 5. und 6., „Der Kilometerstein" (hrg. von Gustav Schulten) in 7., „Der Leierkasten" (hrg. von Gustav Schulten) in 2. Auflage (sämtlich erweitert im Verlag Voggenreiter, Potsdam 1939). Das völkische Gedankengut gestaltet in Wort und Weise „Die Fahne der Kameradschaft, eine Sammlung neuer Lieder" (hrg. von Gustav Schulten und Ludwig Voggenreiter, Verlag Voggenreiter, Potsdam 1940), wobei ausschließlich neue Originalbeiträge verwendet sind. „Das völkische Lied" wird als Fünfjahressammlung, durch mehrstimmige Sätze erweitert, in bibliophiler Ausgabe neu vorgelegt (hrg. von Erich Lauer, Deutscher Verlag, München 1939). Der schwere Weg der Sudetendeutschen ist nun auch an ihren eigenen Liedern und Sprüchen von jedem nachzulesen in der Sammlung „Not und Sieg, Kampf- und Bekenntnislieder des Sudetendeutschtumes" (mit einem Vorwort von Konrad Henlein hrg. von Hugo Kinzel, Verlag Ullmann, Reichenberg 1939). Dem leichten Liedmusizieren dienen zwei „Volksliedbüchlein für Klavier" bzw. Blockflöten (hrg. von Fritz Dietrich, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1940).

Das Gesicht der neuen Chorbücher prägt sich immer eindeutiger und entschlossener aus. Eine strenge, doch ansprechende Linie vom 14. bis 19. Jahrhundert zeichnet das Singbuch des

Reichsverbandes der gemischten Chöre „Deutsche Chormusik“ (hrg. von Walter Lott, Verlag Kistner & Siegel, Leipzig 1938). Drei Gedichte aus der Veröffentlichung der österreichischen HJ, „Das Lied der Getreuen“, haben eine vor allem in der Ostmark willkommene Vertonung für ein- oder zweistimmigen Chor, auch mit Instrumenten, erfahren (Hermann Simon, Voggenreiter Verlag, Potsdam 1939). Leichte, stimmig gehaltene Sätze vereint die Sammlung „Der Jahresring, alte und neue Weisen im dreistimmigen Chorsatz für die singende Gemeinschaft“ (Adolf Hoffmann, Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1939). Der zyklische Gedanke hat der Chorarbeit die Möglichkeit zur Größe und Objektivierung wieder eröffnet. Ihm dienen eine Anzahl neuer Werke: eine Gedichtauswahl Josef Weinhebers wurde als „Der kleine Kalender“ in strophischer, madrigalesker Kleinform von Gerhard Schwarz vierstimmig ausgesetzt; der gleiche Komponist schrieb das „Lob der Jahreszeiten“ nach Gedichten von Hermann Claudius für vierstimmigen gemischten Chor, Alt-, Solo- und Tasteninstrument; ein Großteil der Mörike-Gedichte erfuhr eine eigenwillige, rhythmisch geprägte Chorgestaltung für verschiedendste Besetzung in dem großangelegten „Mörike-Chorliederbuch“ durch Hugo Distler; in ähnlicher Weise greift Karl Marx in seinem „Chorliederbuch“ eine Anzahl Hermann Claudius-Gedichte auf; Christian Lahusen fügt einen Chorkreis „Heimkehr im Abend“ als Lieder für gemischten Chor nach verschiedenen Dichtern an; „Der Sonnengesang des heiligen Franz von Assissi“ findet durch Karl Schleifer eine neue Vertonung für eine Singstimme und Orgel; ein „Klingend Lob der Musik“ stellt Alfred Klose in kurzen Kanons und Liedern zusammen (sämtlich im Bärenreiter-Verlag, Kassel 1939/40).

Wilhelm Ehmann

TAGUNGSBERICHTE UND FESTSCHRIFTEN

Der „Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst“ (hrg. von Joseph Müller-Blattau, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1939) faßt die Vorträge und Aufführungsprogramme dieser Arbeitstage zusammen, die sich vor allem mit den gegenwärtig immer wichtiger werdenden Fragen der Kleinorgel und weltlichen Feierorgel beschäftigen. Grundsätzliche Richtungsangaben, historische Einblicke, erste Erfahrungen aus Kleinorgelbau und -musik werden ergänzt durch Bilder und Dispositionen der auf dieser Tagung ausgestellten neuerbauten Portative, Positive und Regale. — Wohl in keinem künstlerischen Fach gehen die Meinungen so auseinander wie im Gebiet der Stimmpflege. Es ist das Verdienst einer über die Nationen hingreifenden Arbeitswoche, die verwickelten Fragen dieses Bereiches aufgegriffen und behandelt zu haben. Die Großzahl der leider oft gekürzten Vorträge sind in dem „Bericht über den internationalen Kongreß Singen und Sprechen in Frankfurt a. M.“ (hrg. von W. Donisch, Verlag R. Oldenbourg, München 1939) unter den Abschnitten: Musikgeschichte, Rasse, Anatomie, Recht, Physik, Gesangspädagogik, Film, Stimme und Bewegung, Sprechkunde, Rundfunk u. a. vereinigt. — Die „Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag überreicht von Fachgenossen, Freunden und Schülern“ (hrg. von H. Hoffmann und F. Rühlmann, H. Litolff Verlag, Braunschweig 1939) würdigt und ehrt ein reiches Leben. Die bestens ausgewiesenen Mitarbeiter ordnen ihre wissenschaftlichen Beiträge unter drei Überschriften, womit zugleich die Hauptarbeitsgebiete des Jubilars umrissen werden: Musikforschung und Musikgeschichte, Musikerziehung und Musikpflege, Werkerkenntnis und Wiedergabe. Ein Schriftenverzeichnis und eine neuartige Aufstellung der von Stein geleiteten Aufführungen beschließt den Gedenkband. — Persönliche Zuschriften und Huldigungen zum 65. Geburtstag Joseph Pembaurs werden in einer kleinen Jubiläumsschrift als „Ein Bekenntnis seiner Freunde“ zusammengestellt (hrg. von O. A. Graef und K. Ude, Tukan Verlag, München 1940). Starkempfundene „Leitworte und Gedanken“ des Gefeierten eröffnen das Buch.

Wilhelm Ehmann

Zeitschriftenschau

Instrumentenkunde

In dem „Archiv für Musikforschung“ (Jg. 4, S. 321—358) behandelt Heinz Herbert Steves in einer Arbeit „Der Orgelbauer Joachim Wagner (1690—1749)“ Leben und Geschichte der Wagnerschen Orgelwerke, im Jahrgang 5, S. 17—38 Wagners Orgelbaugrund-

sätze und in einem Anhang die nachweisbaren Wagner-Dispositionen nach Anzahl der klingenden Stimmen geordnet.

Musikgeschichte

Ergänzungen und Berichtigungen bringt Otto Schröder in seiner Untersuchung „Zur Biographie Johann Walters (1496—1570)" (Archiv für Musikforschung Jg. 5, S. 12—16).

Bernhard Lindenau stellt in seiner Studie über „Carl Filtsch" (Archiv für Musikforschung Jg. 5, S. 39—51) Chopins genialsten Schüler heraus.

Eine musikgeschichtliche Erforschung stellt Günther Lehmann an mit seiner Arbeit über „Neue Beiträge zur Erforschung des Lochamer Liederbuchs" (Archiv für Musikforschung Jg. 5, S. 1—11). Er gibt eine systematische Erkenntnis des Wesens der Weisen.

Die Zeitschrift „Die Musik" (Jg. 32) bringt über Beethoven einige Aufsätze, so von Walter Stohl (S. 188—191) „Ein Tag am Krankenbett Beethovens". Es wird hier das 133. Konversationsheft aus dem Jahre 1827 aus der Leidenszeit des Meisters besprochen. Willy Heß beschränkt sich in seiner Studie über „Beethovens Tanzkompositionen" (S. 191—195) auf jene Stücke, die als freie Tänze oder Tanzzyklen erschienen sind mit entsprechender Analyse.

„Aus der Geschichte unserer Notenschrift" ist ein Aufsatz von Johannes Wolf betitelt („Der Musikerzieher" Jg. 36, S. 61—63 und S. 81—82), in dem der Verfasser einen kurzen, prägnanten Überblick über die Entwicklung der Notenschrift gibt von ihren Anfängen bis heute.

Musikwissenschaft und Bibliographie

Das „Archiv für Musikforschung" (Jg. 4, S. 359—372) veröffentlicht eine aufschlußreiche Arbeit von Herbert Hübner über „Melodiestile und Kulturschichten im Bismarckarchipel". Es werden Melodieproben eigener Übertragungen des Verfassers in stilkritischer Betrachtung gezeigt, die in formalanalytischer Untersuchung Rassenforschung und Kulturmorphologie einbezieht.

Volkslied und Musikerziehung

Stammestum und Melodiegestalt in ihrer wechselseitigen Beziehung zeigt Walter Rein. (Die Musikpflege, Jg. 11, S. 1—6). Er bringt Beispiele und Wertung des Volksliedes auf dem Boden des Volkstums.

Die „Allgemeine Musikzeitung" (Jg. 67, S. 113 bis 114) veröffentlicht von Wassil Spassoff eine Arbeit „Das Volkslied der Bulgaren".

Gustav Heinzmann stellt in seiner Abhandlung über „Typen der Chororganisation" eine Typologie der Chöre auf wie: Vereine, Vereinigung, Kreis und Schar. („Die Musikpflege" Jg. 11, S. 7—15).

In der Arbeit „Unsere Tonmeister als Sänger des Vaterlandes („Die Musik" Jg. 32, S. 185—188) stellt Alfred Weidemann die nationalen Schöpfungen unserer Tonmeister zusammen, von denen nur wenige sich auf diesem Gebiete betätigen.

Karl W. Klier stellt in seinem Aufsatz über Haydns Thema aus dem Andante der Symphonie mit dem Paukenschlag des Meisters Beziehungen zum Volkslied fest. („Völkische Musikerziehung" Jg. 6, S. 55—58).

„Der Musikerzieher" (Jg. 36, S. 93—95) veröffentlicht die Gedanken von Hermann Unger zu dem Thema „Unsere großen Meister als Lehrer", in dem sie der Verfasser uns als Vorbild hinstellt.

Die Stellung der Frau als Musikerin in allen Zweigen des Musikberufs bespricht Peter Raabe in einem Aufsatz „Die Frau im musikalischen Leben", der seinem am 27. 1. 1940 in Berlin gehaltenen Vortrag entnommen ist. Der Verfasser setzt sich ein für die wirklich begabte Frau und betont ihren Wert und Einfluß in Öffentlichkeit und Haus, ihr damit zugleich die hohe Verpflichtung ernstesten Einsatzes auferlegend. („Der Musikerzieher" Jg. 36, S. 77—81).

Hans Hering behandelt die Aufgabe des Künstlers als Mittler in seiner Studie „Der musikalische Vortrag". („Die Musik" Jg. 32, S. 181 bis 185).

Die Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk" (Jg. 3, Heft 3) widmet eine Aufsatzreihe dem Tanz. So gibt Max Merz (S. 51—58) in seiner Arbeit „Deutsches Volkstum und der Jazz" nach dem Hinweis der Beziehungen zwischen musikalischen und körperlichen Bewegungsimpulsen eine Analyse der Elemente des Jazz und seiner Auswirkung auf das Tanzen und beweist seinen „volkstumzersetzenden Einfluß". Ludwig Kelbetz (S. 58—60) behandelt den „Gesellschaftstanz unserer Zeit".

Annemarie Krille

DIE MUSIKKULTUR DES DEUTSCHEN BAROCK

VON HANS JOACHIM THERSTAPPEN

Im Zeichen der wiedererstandenen alten Instrumente, in den zahlreichen Sing- und Spielvereinigungen, die sich um Einfühlung und zeitechte Wiedergabe älterer Klangwelten bemühen, im ganzen Bereich der gegenwärtigen Laien- und Hausmusik, auf dem Konzertpodium wie in der Kirche nimmt die Musik des Barock einen überragenden Platz ein.

Umso dringender erhebt sich die Frage nach dem nationalen Anteil und nach der nationalen Gewichtsverteilung der barocken Musik im europäischen Raum. Aber dabei erscheint der deutsche Anteil im Aufbau des Barock als Gesamtstil zunächst merkwürdig schwer bestimmbar. Auch in seiner Musik steht das Deutschland des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts als wahres Land der Mitte da, allem Anschein nach hemmungslos fremden Einflüssen von Westen und Süden her ausgesetzt, in den „polnischen“ Tanzsätzen Telemanns und Sperontes schließlich auch gegen den Osten geöffnet.

Dieses Bild zeigt die deutsche Musik, wenn man sie nach ihren Stilkriterien, nach Formen und musikalischen Bauelementen betrachtet. Dann treten allerdings die fremden Nationalcharaktere scharfgeprägt und ausschlaggebend hervor.

Dann erscheint Italien als ursprünglicher Mutterboden für den Barocco als Stilausdruck mit einer Fülle jäh aufschießender Stilschöpfungen, die sich gegen die Renaissance als Ausdruck des Neuen, des betont und übersteigert Neuen durchsetzen: das Prinzip des Concerto in seinen vielfältigen Ausprägungen vom monodischen Rezitativ bis zum vielstimmigen und vielchörigen Monumentalwerk für Sänger und Instrumentisten, bei dem die Architektonik des Raumes zum Träger und Mitgestalter der klanglichen Bauten und ihrer formalen Gliederung wird, die Oper als bewußtes Gesamtkunstwerk, der neue Ausdruckswille endlich, der dies alles emporträgt, der in spannungsvollem Gegeneinander von Ausdrucksverdichtung und Unendlichkeitsweitung, von hochgetriebener Ichbetonung und repräsentativer Massenwirkung das Kunstwerk mit glühendem Leben erfüllen möchte — das sind Grundkräfte, die der italienischen Musik für nahezu zwei Jahrhunderte die Führung als musikalische Weltsprache gesichert haben, die sie auch behält, als ihr Concitato und Stravagante im Frühbarock wiederum eingedämmt werden, und als das Gesangsideal des Belcanto alles durchdringt. Der Kanon des Schönen und Edlen beherrscht den italienischen Spätbarock, und die Einzelpersönlichkeit des Virtuosen, als Erscheinung noch tief in der Renaissance wurzelnd, wird zum sichtbarsten Ver-

treter dieser Spätzeit. In seiner Gestalt triumphiert die südländische Kunst noch einmal über Europa, als der Stil »alla Italiana« bereits leise zu welken beginnt.
So tritt die italienische Musik mit dem Barock in immer stärkerem Maße als Kunstideal, als ästhetischer Wert ihren Weg der Weltgeltung an. Das Werk Palestrinas zeigt diesen Sinnwandel gerade auf deutschem Boden besonders deutlich. Etwa seit 1650 verselbständigt sich der „Palestrina-Stil" jenseits seiner liturgischen Geltung zum klassischen Vorbild des reinen und strengen „A cappella-Stiles" schlechthin. Das gilt bezeichnenderweise für die Musiker beider Konfessionen. Man denke an Christoph Bernhards Sterbemotette für seinen Lehrer Schütz „in praenestinischer Manier", an Theiles und Buxtehudes Kurzmessen, an Seb. Bachs Generalbaßinstrumentierung der »Missa sine nomine« des Italieners, an Fux' »Gradus ad Parnassum«, der schon über das Zeitalter hinausreicht.
Nicht anders steht es zunächst mit der Bildungskunst der stark literarischen Aristokratenzirkel, mit den dichterisch-musikalischen Äußerungen des Madrigales so gut, wie mit Monodie und Oper. Sie sind von vornherein als Kunstwerte — humanistisch und übernational, ja international — gemeint und geschaffen, und sie werden auch im Ausland so verstanden, begeistert entgegengenommen oder erbittert bekämpft.
In einem wesentlich anderen Lichte mußte die französische Musik der Zeit den Deutschen erscheinen. Denn im Tanz, der überall wirksamen und bestimmenden Kraft der französischen Barockmusik kamen erst in zweiter Linie künstlerische Werte zum Ausdruck. Der Tanz, auch in seiner späteren Zusammenfassung zur Suite, erschien zunächst immer als Ausdruck des Lebensstils, als Form einer bestimmten gesellschaftlichen Haltung. Er wollte immer ausgeführt, eben getanzt werden, oder mindestens, wenn er in der Hausmusik auf dem Tasteninstrument oder als Bestandteil der Instrumentalsonate auftrat, die Vorstellung geselliger Tanzunterhaltung hervorrufen. Was sollen die Ordres des großen Couperin anderes als das endlose Treiben eines höfischen Maskenfestes herbeizaubern? Hier dringt Musik nicht als Kunst, sondern gleich als fremde Sitte ein.
Der Alamode-Kavalier mit seiner Nachahmung fremder Kleidung, mit fremdländisch aufgeputzten Redensarten und einem peinlich beachteten Codex des Benehmens — er fand in diesen Tänzen die entsprechende Begleitung seines Auftretens, sie führten seine Tanzwendungen auf den Festlichkeiten. Und mehr noch: was in den Kreisen der aristokratischen Kavaliere und städtischen Patrizier von Frankreich als Sittenvorbild übernommen wurde, das wurde von den Feudalherren im damaligen Deutschland im kleinen wie im großen als Machtausdruck vom Sonnenkönig übernommen und zum Zeichen des eigenen Gottesgnadentums nachgeahmt. Französischer Tanz- und Ballettstil und die italienische Oper sollten auch in Deutschland als festlicher Höhepunkt die eingebildete oder tatsächliche staatliche Größe repräsentieren. In diesen Aufführungen sah der Fürst des deutschen Barock den glänzenden äußeren Ausdruck weltlicher Selbstverwirklichung und Selbstbestätigung.

Und schließlich hatte auch das elisabethanische England um die Wende zum 17. Jahrhundert mit seinen Komödianten und Musikern bei der Durchdringung des deutschen Bodens mit fremder Musikübung seine Rolle gespielt.
Was hatte nun Deutschland diesen Einflüssen entgegenzusetzen, deren Spuren man allerorten begegnet, die durch eine Unzahl von Musikdrucken von der breiten Ausdehnung des Fremden zeugen und ebenso erkennen lassen, welche tiefdringende Wirkung und welche bedeutende Rolle die Musik im kulturellen Dasein der Zeit überhaupt spielt. Handelt es sich bei den Deutschen lediglich um Übernahme und Verarbeitung des fremden Gutes, geht es nur um die Einfärbung und Eindeutschung fremder Stilidioms? Wir erfahren bei den Schriftstellern der Zeit nichts von einem „deutschen" Stil, der als nationale Eigenprägung gegen die ausländischen Stimmen hätte erklingen können. Erst am Ende des Zeitalters versucht Quantz in seiner „Anweisung" (1752) einen „vermischten Geschmack" aufzustellen, „den man sehr wohl den deutschen Geschmack nennen könnte". Aber abgesehen davon, daß hier ja schließlich auch nur von Vereinigung anderer Arten gesprochen wird, kündigt sich in diesen Worten auch schon die Vorbereitung zu einem neuen, zum klassischen Stil an, welcher die Weltgeltung einer eigenständigen deutschen Kunst begründen sollte.
Und doch darf Hans Engel mit vollem Recht feststellen, daß gerade in der Kultur des Barock die Musik „vielleicht den vollkommensten und schönsten Ausdruck deutschen Wesens" bildet. („Das Deutsche in der Musik", Deutsche Musikkultur, 3. Jg. 1938/39, S. 197), vollkommener als die anderen Künste, weil sich in ihr der Wille zum Jenseits und zur Unendlichkeit am eindringlichsten aussprechen konnte. R. Haas („Musik des Barock" 1928) sieht denn auch in der „Anteilnahme und Durchdringung der ganzen Menschenseele", in der unerhörten inneren Vertiefung des Neuen die eigentliche Leistung der deutschen Barockmusik, die zugleich Ziel und Gipfelung des Gesamtzuges darstellt. In der Tat verbinden sich ja in der Gestalt Seb. Bachs Ende der Epoche und ihre innere Zusammenschau zu einzigartiger Größe. Dennoch liegen in einer solchen zielhaft gerichteten Betrachtungsart manche Möglichkeiten zu schiefen Wertungen des Vorangegangenen und zu mißverständlichen Folgerungen für die menschliche Haltung der Meister, die damals geschaffen haben. Es könnte allzu nahe liegen, den deutschen Musiker des Barock in einer Kunstübung befangen zu sehen, die Welt- und Lebensfremdheit ausdrückt, ja die geradezu Flucht aus der Wirklichkeit bedeutet. Die Zeitumstände scheinen zu bestätigen: Krieg, äußere und innere Unsicherheit und Zerrissenheit, das soziale Herabsinken des Bauern- und Bürgertums von geachteten und selbstsicheren Trägern ihres Standes zu unterdrückten Untertanen — mußte nicht der Musiker dazu geführt werden, sich ein Phantasie- und Traumland in seiner Kunst aufzubauen? Beginnt damit im Barock, im deutschen Barock wohlgemerkt, die Überführung der Musik in die Sphäre einer bloß gedachten, in der Realität nicht mehr gegründeten Kultur?
Wer so fragt, stellt sich in Gegensatz zur historischen und künstlerischen Wirklichkeit. Denn es sind nicht nur große, fest verwurzelte Musikergestalten, die uns da ent-

gegentreten, seien es die Berühmtheiten von Michael Prätorius, Schein, Scheidt, und Schütz bis zu Buxtehude, Händel und Bach, oder seien es die zahlreichen Meister aus deren Umkreis, die alle, die von einem sicheren, fest beherrschten Handwerk erstaunlich getragen werden — es sind auch ihre Werke, die im tiefsten Kern ungebrochenes, lebensvolles Menschentum erkennen lassen, ein Menschentum, das den Aufschwung in die Unendlichkeit aus festen, manchmal starren und engen Begrenzungen heraus unternimmt. Diese Fundamente sind die Bindungen, aber auch die ursprünglichsten Lebensträger der deutschen Barockmusik.

Die Struktur des damaligen Musiklebens und die Stellung des Musikers im völkisch-sozialen Ganzen heben am unmittelbarsten und nachdrücklichsten die deutsche Barockmusik von der Musikkultur fremder Nationen und ihrer Stilwelt ab. Vielleicht einzig von hier aus können die eigenen geschichtlichen und landschaftlichen Wurzeln der Musik des deutschen Barock klar erkannt werden. Allerdings führt diese Betrachtungsart über den Barock als Stil- und Geistesepoche hinaus, sie führt zurück ins späte Mittelalter, da sich der deutsche Musikerstand bildete, in das Jahrhundert der Reformation, da sich aus den landschaftlichen Schulen auch die Musiker als Persönlichkeiten abheben, und endlich in die gleiche Zeit, als musikalisches Stilgut deutscher und nordischer Prägung geschaffen wird: in ihrer volkstümlichen Lied- und Tanzmusik und der kunstmäßigen Stilisierung durch die Satzkunst der spätgotischen Polyphonie. Diese Erscheinungen bleiben auf deutschem Boden bis zum Ende des Barock ebenso lebendig wie die Einrichtungen organisatorischer und ständisch-sozialer Art, aus denen sie letztlich erwachsen sind. All das verleiht auch den neugeschaffenen, „modernen" Werken der Zeit unter fremder Oberfläche ihren völkischen Charakter.

Bezeichnend für diese Lage sind die zahlreichen Tanzsammlungen aus den ersten Jahrzehnten nach 1600. Für die Stadtpfeifer und Ratsmusikanten bestimmt, bergen sie in vielen Fällen Volksgut, kunstmäßig stilisiert und vollstimmig gesetzt. Die „Allemande" zeigt nicht nur dem Namen nach ihre Herkunft vom deutschen Reigen! Und der „ehr- und kunstreiche" Meister einer Stadtpfeiferei oder der Führer einer Schar von Ratsmusikanten fühlen sich auch in der Barockzeit noch als geachtete Handwerker, von den Satzungen ihrer Zunft beschränkt, aber auch vom Bewußtsein ihrer anerkannten Stellung innerhalb des bürgerlichen Gemeinwesens getragen. Ein würdevoller, schwerer Zug geht durch ihre Tanz- und Suitenmusik, er prägt auch die geringstimmige Sonatenkunst, die neben den Tanzsätzen seit der Jahrhundertmitte aufblüht. Noch deutlicher wird das Handwerkertum der bürgerlichen Musikübung in der Tätigkeit der Instrumentenbauer sichtbar, bei denen — etwa im Orgelbau — diese Kunst durch ganze Generationen einer Familie ausgeübt wurde, wie bei den Compenii oder noch bei den Silbermanns. Und so baut sich auch in den Werken dieser Männer der neue, mixturendurchflutete Klangstil der Barockorgel auf dem alten, polyphon gerichteten Werkprinzip der Einzelklaviaturen auf.

Volkstümlich ist weiterhin die Art, wie sich die Hausmusik des Bürgertumes äußert. Hier ist das Mühen um arteigene dichterische Sprache, die Arbeit der unmittelbar vor dem Kriege einsetzenden Dichtergesellschaften als bewußte Lieder-Dichtung im Gegensatz zur Nachahmung fremder Formen durch das ganze Jahrhundert hindurch wesentlicher Helfer und Träger der geselligen Musik. Das Nebeneinander von modischem, einstimmigem Generalbaßlied und seiner mehrstimmigen Chorfassung bei Heinrich Albert, die Instrumentalritornelle in Kriegers Arien zeigen den Gebrauchscharakter dieser Liedkunst. Mit neuen Mitteln sollte eben doch ein altes, überkommenes Prinzip weitergeführt, ja zunächst vereinigt werden. Das kommt noch schlagender in der süddeutschen Art des „Quodlibets" zum Ausdruck. Hier dominiert die Volkskunst nicht nur im Musikalischen, sondern auch in der handfesten Gegenständlichkeit der Darstellung und im saftigen Humor. Erst Haydn's und Mozart's derbe Kanonscherze bilden den Abschluß dieser Entwicklung. Daß auch J. S. Bach in dieser Entwicklung seinen Platz einnimmt, ist aus den Goldbergvariationen und aus der Bauernkantate bekannt.

Als barocke volkstümliche Kunst sind endlich auch die Grundlagen der Kirchenmusik zu verstehen. Sie zeigen sich besonders folgenreich innerhalb des protestantischen Kirchenliedes. Denn je weiter sich im Süden die Gegenreformation ausbreitete, und das geistige Leben im römischen Glauben durchbildete, umso schärfer werden sich in Mittel- und Norddeutschland die Kirchenmusiker ihrer Stellung und ihrer Aufgaben bewußt.

Wie ein gewaltiges Portal stehen die großen Kirchenliedsammlungen und -bearbeitungen am Eingang des Barock, die neun Teile der »Musae Sionlae« des Michael Praetorius (1605—11) und das Leipziger Cantionale von Joh. Herm. Schein (1627). Diese Sammlungen wollen nicht etwa einem historisierenden Rückblick dienen, sie sind ganz gegenwärtig gemeint. Als echte Schöpfungen barocken Geistes sollen sie in richtiger Anlage umfassen und systematisieren, jede Melodie geistlichen Liedgutes, womöglich in allen Fassungen der einzelnen Landschaften, soll erscheinen. Dazu kommt eine Fülle neugeschaffenen Gutes, dazu kommt vor allem aber die neue klangliche Ausgestaltung der Melodien — bei Praetorius wiederum in breiter systematischer Staffelung — vom strengen Bicinium durch alle Arten des Generalbaß-Satzes bis zum monumentalen Konzert. Und über die Kantate hinweg tritt wieder das Lutherlied in seiner ursprünglichen Bedeutung hervor, zum letzten Male für Generationen: in den monumentalen Choralkantaten Seb. Bachs von 1740, die von Blume als des Meisters „Abschied von seiner Zeit in Gestalt des Chorals" bezeichnet werden.

Und noch ein letztes Vermächtnis Luthers erlebt im deutschen Barock seine Verwirklichung in der Musik, das ist das Bibelwort in seiner Verdeutschung. Gerade hier wird eine dem deutschen Barock ganz eigene und bedeutende Leistung sichtbar. Luthers Zeitgenossen hatten in ihrer Motettenkunst die lateinische Motette älteren Stiles weitgehend beibehalten, nicht aus Laxheit in der Scheidung der Konfessionen,

sondern der Bedeutung entsprechend, welche das Latein als wesentlicher Träger der humanistischen Bildung einnahm. Das bleibt auch bis in die Bachzeit so. Daneben vertrat der motettische Satz des Kirchenliedes lange Zeit den Hauptanteil der deutschsprachigen protestantischen Musik. Erst die Auseinandersetzung mit der erneuten Verbreitung lateinischer Kirchenmusik in der Gegenreformation schafft bewußtes deutsches Gegengewicht auch in der Chormusik. Deutsche Psalmen — als älteste, schon von Stoltzer geschaffene Kirchenwerke —, dann Evangelientexte und Sprüche erscheinen in der Sprache der Lutherbibel, sie verdichten sich und profilieren gleichsam den liturgischen Brauch in der mehrstimmigen deutschen Passion, wie sie seit Walther um 1550 bestand.

Gerade der lutherischen Sprache gegenüber tritt in der Gestalt des Musikers der deutsche Mensch des Barock besonders sinnfällig hervor. Hier steht er einem überkommenen, durch Generationen umkämpften Erbe gegenüber, er erlebt es im Sinne des Reformators als einzelner, in eigener Verantwortlichkeit. Als einzelner will er es vor sich und der Welt verkünden. Darin liegt die Sendung und die Größe von Heinrich Schütz.

Was im Werke der Großen der Zeit in heute noch lebendiger Sprache zu uns redet, wurde zu ihrer Zeit von jener Schar von Musikern getragen und verbreitet, die sich erst vor dem Bilde der gesamten Musikkultur als typische Gestalten abheben. Es sind die Kantoren und Organisten. Dabei erscheint der Kantor zunächst viel weniger als Künstler, als Chorleiter oder als schaffender Komponist — all das bedeutete für ihn nur die Erfüllung eines Teiles seiner Berufspflichten, denen er in überkommener handwerklicher Beherrschung nachkam. Denn wesentlich mehr tritt der deutsche Kantor als Schulmann hervor, als künstlerischer und wissenschaftlicher Erzieher der Jugend. In seiner Vorstellung blieb die Musik Bestandteil der sieben freien Künste des Mittelalters und des Humanismus. Sein Ehrgeiz war es, als Polyhistor von umfänglichem Wissen zu erscheinen, seine theoretischen Schriften, die zahllosen „Seminaria, Promptuaria, Tractatus", welche Intervall- und Satzlehre, Akustik und Solmisation als systematische Lehrbücher enthielten, standen ihm womöglich höher als seine Choralsätze oder Concertlein. Im sozialen Ansehen dem Rektor und Konrektor unmittelbar nachfolgend, versah er neben dem Musikunterricht auch die alten Sprachen, Mathematik und Geschichte. Es ist bekannt, daß Seb. Bach sein Amt als Thomaskantor erst zugesprochen bekam, als er sich zur Erteilung des Lateinunterrichtes bereit erklärt hatte.

Dieser noch ganz altertümlich anmutenden Erscheinung gegenüber wirkt der Organist moderner, aber durch seine Ungebundenheit auch oftmals unsteter. Die Reformation hatte seine bis dahin von Geistlichen ausgeübte Tätigkeit ihrer kirchlichen Pfründen enthoben. Dadurch wird die Stellung des Organisten als Lebenshaltung zwiespältig. Entweder erfüllt er ein kärglich besoldetes Nebenamt, oder der Organist erscheint als Virtuose seines Instrumentes an einem der neuen Orgelwerke in den großen Städten,

als angesehener Solist und schöpferischer Meister. Auch hier zeichnen sich im süd- und norddeutschen Bereich gegensätzliche Typen ab.
Dem vielgereisten Joh. Jac. Froberger, der bei Frescobaldi und auf Reisen nach Paris und London den neuen Stil an den Ursprungsorten studiert hat und als kaiserlicher Hoforganist lange Zeit seines Lebens verbringt, um am Lebensabend noch einmal wandern zu müssen— steht die Reihe der nordischen Barockorganisten in bürgerlicher Seßhaftigkeit entgegen. Die Lehrzeit wird meist in einer der großen Musikstädte des Nordens verbracht — Sweelingk hatte ja Amsterdam zu einem solchen Mittelpunkt frühbarocker Orgelkunst erhoben, später sind es Hamburg und Lübeck —, dann aber suchen sie, oft genug in der Vaterstadt und womöglich auf der Stelle des Vaters, ihren Platz an der Orgelbank. Auch hier fällt die handwerkliche Auffassung der Kunstübung auf. Das Einheiraten in die Familie des Vorgängers war ja in Lübeck ungeschriebenes Gesetz: so wird Buxtehude zum Schwiegersohn Tunders, so schlugen in der folgenden Generation Händel und Mattheson gerade aus diesem Grunde die lockende Stellung des Marienorganisten aus, weil ihnen, Menschen der Aufklärung, eine solche „zunftgerechte" Familienversorgung des Vorgängers widerstand. Aber bis zu ihnen bleibt Berufsstellung und -auffassung in einer bürgerlichen Ordnung erhalten.
Und selbst die Stellung des deutschen Musikers an den Höfen, die gewöhnlich als sichtbarstes Zeichen für den geschichtlichen Wandel des barocken Kunsterlebens und -bewertens, wie für die Überfremdung des deutschen Musiklebens herangezogen wird, zeigt nationale Gemeinsamkeiten, wie sie das ganze Zeitalter in Deutschland durchziehen. „Hofkapellmeister" — sicher wurden Titel und die mit ihm verbundenen Aufgaben und Vorteile immer begehrter und angesehener, je kraftloser die bürgerliche Welt zu werden schien, die dann doch im 19. und 20. Jahrhundert zum selbständigen Träger der entscheidenden Kunstleistungen wird. Aber in der Kultur der Barockhöfe lassen sich bei näherem Überlegen eben doch zwei verschiedene Erscheinungsformen gerade auf deutschem Boden feststellen. Die erste und ältere Form ist die des Fürsten als Renaissance-Mäzen, der als begeisterter Musikfreund die Kunst pflegt und oft selbst bei der Ausführung beteiligt ist. Hier bestehen keine Schranken des Standes, im Gegenteil, der hohe Herr stellt sich wohl gar unter die Autorität seines künstlerischen Meisters. (Freilich konnte er auch als herrschsüchtiger Dilettant das Urteil von sich aus bestimmen wollen!) Hier stehen Gestalten wie Moritz der Gelehrte von Hessen, Heinrich Postumus von Reuß — die Gönner und Freunde Schützens —, aktive und begabte Musiker, hier stehen Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel, bei bei dem M. Praetorius als Kammerorganist, dann als Hofkapellmeister und „geheimer Kammersecretarius" sein Leben lang wirkte, (vgl. Blume, M. Praetorius, Wolfenbüttel-Berlin 1929) und Christian IV. von Dänemark. Und auch nach dem großen Kriege stirbt dieser Typus nicht aus. Gerade an den kleineren Höfen blüht dieses äußerlich bescheidene, aber intensive Musikleben, für das unsere größten Meister mit ihrem Werk Zeugnis ablegen. Die aus Bachs Leben bekannten Namen

Joh. Ernst von Weimar, Wilhelm-Ernst von Sachsen-Weimar, Leopold von Anhalt-Köthen verkörpern ihn sinnfällig.
Einen Gegensatz bilden jene Fürsten, denen die Musik wirklich nur äußeren Zierat ihrer glanzvollen Lebenshaltung bedeuten sollte. Gerade an den großen Höfen wird dieser Gegensatz zwischen Sein und Scheinen recht deutlich. Man denke an die widerspruchsvollen Beurteilungen, die der sächsische Hof, als Schütz als „Bediensteter" an ihm wirkte, und sein Herr erfahren haben! (vgl. H. J. Moser, H. Schütz, Kassel 1936, S. 98ff.) Daß an dieser Stelle die Ausländer früh und nachhaltig Fuß fassen, daß gerade die Ansätze zu einer deutschen Oper, wie sie das 17. Jahrhundert allerorten kennt, von hier aus erstickt werden, ist bekannt, es bildet die Kehrseite der barocken Musikkultur in Deutschland. Aber auch hier sind es die Städte, welche das volkstümlich Deutsche auf der Opernbühne am längsten bewahren. Freilich soll man diese Verwurzelung weder verkennen noch überschätzen. Denn vorderhand zeigte sich schon innerhalb des Opernbuches ein wunderliches Gemisch von eigenem und fremdem Gut, in der Stoffwahl wie in den Sprachen. „Zu den stofflichen Vermischungen bilden ein sprachliches Gegenstück die Dialekteinschiebsel sächsischen, schwäbischen und plattdeutschen Idioms, sowie vor allem die Arien in der italienischen Originalsprache." (Schiedermair, Die deutsche Oper, Leipzig 1930. S. 47) Schon darin zeigt sich, wie die Oper in Deutschland des Barock zwischen den verschiedenen, einander widerstreitenden Standes- und Bildungswelten schwankt, in deren Zeichen sie als etwas Neues in den Kulturkreis eintrat. Wo sie sich gleich zu voller Höhe entfalten kann, wie in Wien und später in Dresden, da steht sie als internationaler Fremdkörper im Gesamtgefüge.
Damit sind die Kreise barocker Musikkultur in Deutschland in großen Zügen umrissen. Was diesem hart umkämpften und geprüften Gefüge seinen deutschen Charakter erhalten hat, sind in der Tat seine in Volk und Bürgertum seit mehr als einem Jahrhundert verankerten sozialen Grundlagen.
Was um 1600 in der deutschen Musik sehr allmählich hervortritt und eigentlich erst im Lauf der dreißig Kriegsjahre sich herausbildet, um dann aber unter immer stärkerer Selbstbehauptung gegen das Fremde umso leuchtender und überwältigender klingende Gestalt anzunehmen, das trägt nicht den Charakter des Plötzlichen und gewaltsam, stoßweise Hervorgerufenen, sondern es tritt im Anfang als mächtige Zusammenfassung alten und neuen Gutes auf, es verdichtet und drängt sich unter der Not der Kriegszeit, die seine Innenspannungen nur steigern kann, es gerät seit 1650 in breites Dahinströmen, um in der Zeit der späten Meister, der Bach, Händel und Telemann, endgültig alle Gegenkräfte des Eigenen und Fremden, des Schweren und des Gelösten, des Gedrängten und des Weitausladenden, des Vergangenen und Gegenwärtig-Aktuellen zu überbauen und zu vereinigen.
So kann es geschehen, daß hinter neuer Klanglichkeit, hinter wuchernder Ornamentik, hinter scharf abgesetzten Formen und Formeln doch immer wieder die Festigkeit und Tiefe überkommener deutscher Art als Besitz und Bestimmung stehen.

VON DER WIRKLICHKEIT DES LIEDES

VON HERBERT NAPIERSKY

Musik gehört der ekstatischen Seite des Lebens an und ist Wirklichkeit gesteigerten Daseins. Sie ist Handlung und lebendige Verpflichtung gegenüber der Formgewalt, fordert eine verantwortliche Bereitschaft und einen strengen Dienst. Diese Haltung bezeichnen wir als soldatisch, die sich nicht nur in der Wehrhaftigkeit allein, sondern erst im Seelischen und Ethos vollendet. Bei den Griechen, denen Musik eine lebengestaltende Macht bedeutete, war „Harmonia“ die Tochter des Kriegsgottes Ares und der Liebes- und Schönheitsgöttin Aphrodite.

Jeglicher trüber Stimmungsgenuß, der in der Musik die „Erschütterung“ zum höchsten Gebot und Ziel hat, ist damit ausgeschlossen, da er notwendigerweise zu einer Vereinzelung führen muß. Aus der Erkenntnis, daß Musikübung strenger Dienst ist, erwächst ein klares Bekenntnis, das einen besonderen Ausdruck in der melodischen und textlichen Gestaltung des Liedes findet. Musik ist damit lebengestaltende Wirklichkeit und Gegenwart geworden, in der man aber erst lebt, wenn man sich bereit und verantwortlich in das Geschehen eingliedert.

Die festliche Bestimmung der Musik führt zur Steigerung und freudigen Bejahung, was sich in einem wesentlichen Tun auswirken muß. Sonst wäre sie bloße „Sirenik“, bliebe Gesang der Sirenen, der betört und schwach macht, der Versenkung und Vereinzelung bringt.

Aus dem Tun heraus kommt recht eigentlich die Musik. Das Signal, der Ruf wird zum Marsch oder Tanz und erhält einen Text, damit das Volk dazu singen kann. Volkslieder nennen wir (seit Herder) diese Gesänge, die das Volk in allen seinen Gliederungen und Ständen singt, und die von Vergangenheit und den Vorfahren künden. Sie sind uns immer gegenwärtig und jetziges Leben, sind ständige Erneuerung früherer Zeiten und Vorbild für die Zukunft. Das wirklich lebendige und gesungene Lied ist Träger völkischer Tradition, ist neben der Geschichtsschreibung treuer Bewahrer und ewiger Quell der Vergangenheit. Seine Form der Überlieferung wird lebenzeugend in der Gemeinschaftseinung und begleitet das ganze menschliche Leben. Endlich dient es der Übung, der Disziplinierung, der Erziehung und der geistigen Formung. Aber alles das wird erst lebendig, wenn wir das Unsrige hinzutun, wenn wir zugleich tragen und uns tragen lassen. Diese Linie wölbt sich zu einem großen Bogen, der mit dem Arbeitsrhythmus, getragen von last-erleichternden Melodien, beginnt und hinaufführt zum religiösen Ritual, das eine Gotteseinung des Menschen bewirken will. Zwischen diesen Stationen stehen Stufen und Einrichtungen, die den Staat unmittelbar angehen und seinem Willen unterliegen.

*

Die griechische Sage berichtet, daß der Sänger Arion durch die Macht seines Gesanges vom Tode errettet wurde, als ihn eine raubgierige Schiffsmannschaft in das

Meer geworfen hatte. Orpheus leitete durch die Magie der Musik die Tiere des Waldes, so daß sie sich auf verschiedene Melodien hin zerstreuten oder versammelten, vor dem Feinde flohen oder ruhig weideten. Die nordische Legende erzählt von einem Nöck, der durch sein Singen einen Wasserfall zum Stillstand bringt, dem sich die Bäume neigen, und der durch sein Singen bis zum Paradiese dringen kann, und weiter heißt es vom Nöck:

„Mit Singen kann er lachen
und selig weinen machen!“ (August Kopisch)

Von den Germanen berichtet Tacitus, daß sie mit einem furchterregenden Gesang in die Schlacht stürmten. Die Waffentänze der germanischen Jünglinge wurden von Liedern begleitet, in deren Rhythmus das Zusammenschlagen der Schilde und Schwerter erklang. In der Methalle sangen die Krieger von den Heldentaten und dem Ruhm Armins oder von der Abstammung seines Volkes von Tuisko und Mannus, wobei die Harfe von Mann zu Mann ging. König Alfred (von England) verschmähte es nicht, in einem Sängerchor selber mitzusingen. Als der Gotenkönig Gelimer in der Bergfestung Medeos im Gebirge Pappua von dem in oströmischen Diensten stehenden Herulerführer Fara belagert wurde (543), sandte er in seiner Not einen Boten an den feindlichen Feldherrn, den er um drei Dinge bat: um ein Brot, da er schon lange keines mehr gegessen habe, um einen Schwamm, damit er seine Augen damit kühle, und um eine Harfe, damit er zu ihrem Klang ein Lied singen könne, das er auf sein Elend gedichtet habe. Für das Wort „lesen“ erfanden die Goten keinen besseren Ausdruck als die Bezeichnung „singen“ (siggwan).
Einhard berichtet über das Leben Karls des Großen: „Bei Tische hörte er sich Musik oder einen Vorleser an; geschichtliche Werke und Taten der Alten wurden dabei vorgetragen.“ Hierzu ist zu bemerken, daß Karl der Große eine Sammlung germanischer Heldenlieder zusammentragen ließ, die bisher nicht wieder aufgefunden werden konnte. Das Lied klang auf in der Runde der Krieger:

„Gesang erscholl nun und Saitenspiel
Vor Healfdenes Heeresführer;
Die Harfe ertönte zum Heldenliede,
Das Hrodgars Sänger den Hörern zur Lust
Auf des Machthabers Wunsch an der Metbank vortrug.“
(Beowulf, Vers 1063—1067)

Von Horands Gesang berichtet das Gudrunlied, und von Volker weiß das Nibelungenlied, daß er ebenso wie das Schwert auch den Fiedelbogen zu führen verstand. Zur wahrhaft königlichen Bildung gehörte bei den Germanen auch das Harfenspiel:

„.........öfter auch sang
Ein Königsdegen, kundig im Dichten,
Der viele Sagen der Vorzeit kannte,
Den Edlen ein Lied — daß ein Wort
Fand rasch das andre, zum Reim sich fügend."
(Beowulf, Vers 867—871)

Der englische Staatsmann und Gelehrte Dunstan gab weder auf dem Pferde noch im Rate seine Harfe aus den Händen. Als einst der Dänenkönig Knuth mit dem wegekundigen Sänger Siewart über die Heide ritt, sang ihm Siewart ein Lied vom Untergang der Burgunden vor, die durch hunnischen Verrat ihr Leben verloren hatten. Siewart wußte, daß Mörder seinen König erwarteten, aber ein Eid hatte ihn zum Schweigen verpflichtet. Der König Knuth verstand sein Lied nicht, obwohl der Sänger es ihm dreimal vorsang, und beide erlitten vereint den Tod. Die Legende erzählt, daß in Rom ein verkleideter angelsächsischer König seine wahre Herkunft fast durch sein meisterhaftes Harfenspiel verraten hätte. Der Sänger Widsith wurde sogar im politischen Auftrag nach Italien gesandt, woher er seinem Volke den Frieden des Gotenkaisers Ermanerich holen sollte. Bei der Bestattung des alten Beowulf klingt Gesang auf:

„Dann umritten den Hügel die rüstigen Helden,
Der Edelinge zwölf, die nach altem Brauch
In Liedern sangen die Leichenklage
Und den König priesen." (Beowulf, Vers 3169—3172)

Noch heute berichten alte Volkslieder, daß Harfenspiel Gefangene aus zauberischem Banne lösen könne. Und wenn die Zaubersprüche und Heilssegen ihre rechte Wirkung ausüben sollen, dann müssen sie gesungen werden.

*

Vom Kampf berichtet das Hildebrandslied. „Kampf ohne Sang hat keinen Drang" war der Wahlspruch Heinrichs des Löwen. Auf bekannte und neue Melodien dichtete Walther von der Vogelweide seine Sprüche und Lieder. Mit dem Gesang vom armen Konrad zogen 1525 die unterdrückten Bauern zu ihrer Befreiung aus. Zu Rouget des Lisle, dem Verfasser der Marseillaise, sagte Klopstock: „Sie sind ein gefährlicher Mann, mehr als fünfzigtausend brave Deutsche haben Sie erschlagen." In seiner Flugschrift „Von Deutscher Art und Kunst" (1773) prägte Herder zum ersten Mal den Ausdruck Volkslied (im „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker"). Die Taten Friedrichs des Großen regten Ludwig Gleim zum seinen „Preußischen Kriegsliedern von einem Grenadier" (1758) an, die allerdings niemals volkstümlich geworden sind. Nach Herders vereinzelten

Anfängen offenbarte sich der Reichtum des deutschen Volksliedes in der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn, alte deutsche Lieder" (1806—1808) von Clemens Brentano und Achim von Arnim. Beim Erscheinen des 1. Bandes schrieb Goethe in der Jenaischen Literatur-Zeitung: „Am besten läge dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder des Meisters der Tonkunst." Zu diesen Texten erschienen schon bald Vertonungen „Vier und zwanzig alte deutsche Lieder aus dem Wunderhorn mit bekannten meist älteren Weisen beym Klavier zu singen" (1810), die wahrscheinlich Johan Nikolaus Böhl aus Hamburg gesammelt hat.[1]

In den Zeiten der preußischen Erniedrigung hoffte der Turnvater Friedrich Ludwig Jahn, daß „vielleicht doch noch einst ein deutscher Dichter den Vaterländischen Heerbann begeistern und Siege ersingen" würde.

Die Bemühungen um das Volkslied waren wieder erwacht. Zwar wurden die Sammlungen von Uhland, Erk, Böhme, Liliencron usw. vorerst nicht lebendig, sondern mußten dieses Verdienst einem schmalen Büchlein überlassen, das 1908, hundert Jahre nach dem Erscheinen „Des Knaben Wunderhorn", in Heidelberg, einer Burg und Herzstelle der deutschen Romantik, erschien: dem Zupfgeigenhansl. Im Vorwort schrieb Hans Breuer, der Student der Medizin, der am 20. April 1918 zu Merles gefallen ist: „So soll das Büchlein endlich dazu dienen, Sangeskunst und Sinn für die schlichte, schöne Art des Volkes zu fördern, mithinwirken nach dem Brennpunkte unserer heutigen Kulturbestrebungen: Liebe zum Volk und Ehrfurcht vor seinen unvergänglichen Werken." Und später schrieb er in den Vorworten zum Zupfgeigenhansl, dessen Lieder durch die Jugend wieder lebendig geworden sind: „In diesen ernsten Zeitläuften hat das Volkslied für uns einen viel tieferen Sinn; möge es uns stärken und heben im bewußten Empfinden dessen, was deutsch ist, möge es an seinem kleinen Teile mitwirken an dem inneren Streben der Nation, an der Vollendung des Deutschtums."

Mit dem Gesang des Deutschlandliedes starben die jungen Kriegsfreiwilligen vor Langemarck, und in das Rauschen der siegreichen Fahnen von 1933 klang das Horst-Wessel-Lied. So ist zu allen Zeiten das Lied Helfer in harten Kämpfen und Bewegungen gewesen. Diese Lieder kommen aus dem tätigen Leben und wenden sich an das ganze deutsche Volk, das sich im gemeinsam gesungenen Lied zu Fahne und Führer bekennt. Dieses Singen ist völkischen Ursprungs, es ist Bestätigung des eigenen Volkstums und wird damit im höchsten Grade politisch.

Aus der Zeit des Kampfes und des Aufbruchs erwuchs das neue Lied und schenkte uns einen reichen Liederfrühling. Der dröhnende Marsch der geordneten Kolonne singt von Kameradschaft und Treue zu Volk und Führer. Diese Lieder wollen werben und aufrütteln: „Rollt nun die blutigroten Fahnen auf! Kameraden, zu den Waffen!" heißt es bei Werner Altendorf. Der Ruf „Revolution" dröhnt durch die

[1] Vgl. Faksimile-Ausgabe im Verlag Ludwig Voggenreiter, Potsdam 1936, hrsg. von Dr. Johannes Koepp.

Straße und ist ebenso fordernd wie der Anruf „Volk, ans Gewehr!“ in dem Lied „Siehst du im Osten das Morgenrot“. Neben dem Kampf- und Marschlied steht das Feierlied, das alle zu einem festlichen Bekenntnis eint, wie z. B. Hans Baumanns „Nun laßt die Fahnen fliegen“ oder Heinrich Spittas Jahrhundertmelodie „Heilig Vaterland“.

Der Ruf dieser Lieder ist nicht ungehört verschallt, sondern hat wach gemacht, so daß die „Wirklichkeit des Liedes“ im Volke wieder lebendig geworden ist. Das Lied hat sich wieder eingeordnet in das Geschehen des völkischen und naturzeitlichen Jahres- und Tageskreises, und das Volk kann sich in diesen Liedern zu einer Gemeinschaft bekennen. So entstanden Frühlingslieder „Wenn die Stürme Leben wecken“ von Scheu/Jentsch oder Morgenlieder „Der helle Tag ist aufgewacht“ von Hans Baumann, die schon allenthalben in den Besitz des Volkes eingegangen sind, ohne daß man sich der Verfasser bewußt geworden ist. Das Erscheinen neuer Weihnachtslieder (Hans Baumanns „Hohe Nacht der klaren Sterne“ ist ein vielversprechender Anfang) beweist das Bemühen um einen Schatz allgemeingültigen Liedgutes. Auch Georg Blumensaats „Abends unterm Weizenkranz“ ist das schöne Beginnen einer Tanzliederneuerung. Daß das Fahrten- und Wanderlied keinen wesentlichen Zuwachs erfahren hat, mag an dem reichlich vorhandenen Liederschatz dieser Art liegen. Aus der Liederneuerung wird auch eine neue große Musik erwachsen. Heinrich Spitta schrieb mit seinem Lied „Nichts kann uns rauben“, dessen schöne volksliedhafte Melodie schon in vielen Feierstunden erklungen ist, eine Orchestermusik; und Georg Blumensaat schuf zu neuen Marsch- und Kampfliedern die allenthalben bekannten Fahnenmärsche.

So spiegelt das Lied das Wesen eines Volkes wider. Es ist Sinnbild einer bestimmten Haltung und klingendes Zeichen eines Bekenntnisses. Wie die Fahne ein Symbol ist, so ist es auch das Lied, denn Fahne und Lied haben ihre Bedeutung in den Kämpfen aller Zeiten bewiesen.

Stätten deutscher Musikkultur

MÜNCHEN

1293 wird die Historia von der hl. Katharina bei St. Peter gesungen. 1394 erbaut dort Meister Lorenz von Polen eine große Orgel. Am herzoglichen Hofe gibt es neben Trompetern und Paukern auch andere Instrumentisten; Sänger sind die Schreiber der Kanzlei. 1433 wird der Orgelmacher Erhard Smid steuerfrei erklärt; er war wohl im Hofdienst, wie der Lautenschläger Albertus. Seit 1425 besoldet der Rat zwei Stadtpfeifer, später deren vier. Mit den Türmern vom „Alten Peter“ besorgten sie geistliche und weltliche Musik. Orgelbau, Lautenfabrikation und Saitenspinnerei blühen im 15. Jahrhundert. Der Adel feiert Oswald von Wolkenstein bei seiner Durchreise mit Sang und Instrumenten. Die Stiftungsurkunden nennen reiche Spenden für die von Lehrern und Schülern der beiden Pfarrschulen besorgte Kirchenmusik. 1449 beruft der selbst musikerfahrene Herzog Albrecht III. den blinden Meister Konrad Paumann aus Nürnberg, der neben der Orgel alle Instrumente beherrscht und als Tonsetzer, Improvisator und Lehrer weltbekannt ist. Das

Grabmal in der Frauenkirche zeigt sein Bildnis. Das sog. „Buxheimer Orgelbuch“, die Hauptquelle für seine Werke, dürfte damals in München niedergeschrieben worden sein. Paul Paumann, Konrads Sohn und Nachfolger, versteht sich auf Orgel- und Klavichordbau. Die Frauenkirche erhält 1491 eine berühmte Orgel mit 24 Fuß hohen runden Holzpfeifen. Der große Plastiker Erasmus Grasser hält die Musik der Gotik im Bilde fest.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts vergrößert sich die Hofkantorei. 1523 tritt an ihre Spitze der große Liedmeister Ludwig Senfl, der sie nach dem Vorbilde der kaiserlichen Kapelle organisiert. Senfl stirbt 1542/3 in München. Wolfgang Fünckl und Ludwig Daser folgen. 1556 kommt Lasso als Tenorist nach München; erst seit 1563 ist er Kapellmeister. Mit universellem Können schafft er unübertroffen in allen europäischen Stilen. Albrecht V. setzt ihm ein Denkmal in den Prachtkodizes Hans Mielichs, Wilhelm V., sein persönlicher Freund, im »Patrocinium Musices«, dem Meisterwerk des Buchdruckers Adam Berg. Giovanni Gabrieli aus Venedig ist sein Schüler. Die Söhne Rudolf und Ferdinand, sowie der Nachfolger, Johann de Fossa d. Ä., setzen die Tradition fort.

Die Not des 30jährigen Krieges verringert auch die Hofkapelle. Der konzertierende Stil bürgert sich ein, besonders bei St. Peter. Die Lateinische Kongregation verwendet schon 1630 den Stile recitativo in ihren Meditationes. Volkstümliches monodisches Lied mit Basso continuo schaffen die Dichterkomponisten Jakobus Balde und Johannes Kuen. 1643 findet die Erstaufführung der geistlichen Oper „Philothea“ des Jesuiten P. Johannes Paullin statt. Adelheid von Savoyen führt 1652 die italienische Oper ein (erst im Herkulessaale der Residenz, dann im Opernhause am Salvatorplatz). Johann Kaspar Kerll, bekannt als Orgelmeister, tritt an ihre Spitze, muß aber den Welschen weichen. Nach kurzer Tätigkeit in Wien sammelt er in München Schüler um sich (Agostino Steffani, Franz Xaver Murschhauser, Johann Christoph Pez). Aus Rom kommend leiten Ercole und Giovanni Antonio Bernabei die Hofkapelle. Kurfürst Max Emanuel sendet Agostino Steffani, der für München die ersten Opern komponiert, und den Suitenmeister Rupert Ignaz Mayr zu Lulli nach Paris, während der Münchener Türmerssohn Pez bei Corelli in Rom sich in der Violinsonate bildet. Die Kaisertochter Maria Antonia bringt aus Wien die deutschen Lieder ihres Lehrers Prinner mit. Veit Weinberger, Dominikus Deichl, Jakob Seerieder schreiben deutsche Opern; Daniel Treu pflegt im Rathause das deutsche Schauspiel. Der spanische Erbfolgekrieg bedroht die Musikkultur, welche aber nach der Rückkehr des Kurfürsten wieder auflebt. 1717 widmet ihm P. Franziskus Lang das »Theatrum asceticum«, eine einzig dastehende Sammlung dramatischer Kantaten Münchener Meister. Einer der edelsten Vertreter der Violinsonate ist der Konzertmeister Evaristo Felice dall'Abaco. Pietro Torri, Giovanni Porta, Giovanni Ferrandini, Andrea Bernasconi leiten die Kapelle. 1756 vollendet François Cuvilliés das neue Opernhaus (Residenztheater). Gediegenes kompositorisches Können besitzen Kurfürst Max Joseph III. und seine Schwester Maria Antonia Walpurgis, deren Opern auch in München aufgeführt werden; die Fürstin tritt für Glucks „Orfeo“ ein (1773). Zwei Jahre später kommt Mozarts »Finta giardiniera« zur Aufführung.

Mit Kurfürst Karl Theodor siedelt der größte Teil der Mannheimer Kapelle nach München über, u. a. der Kapellmeister Franz Paul Grua, Christian Cannabich, Joh. Bapt. Wendling, Franz Danzi, Abbé Vogler. 1781 vollendet Mozart für München den „Idomeneo“. Die Privattheater, besonders die Niesser'sche Truppe pflegen das deutsche Singspiel. Karl Theodor beabsichtigt neben dem deutschen Schauspiel auch die deutsche Oper einzurichten. Peter Winters „Unterbrochenes Opferfest“ rivalisiert mit der „Zauberflöte“. Franz Danzi und Lukas Schubaur schreiben Singspiele, der Intendant Johann Nep. Poissl deutsche heroische Opern, Vogler, Danzi und Carl Neuner sind Wegbereiter der Romantik. Unter Max I. erfolgt kurzer Rückfall zur italienischen Oper.

Durch die Mannheimer entwickelt sich das Konzertleben. Peter Winter veranlaßt 1811 die Gründung der aus den Mitgliedern der Hofkapelle bestehenden Musikalischen Akademie; am 9. Dezember eröffnet die 2. Beethoven-Sinfonie ihre Konzerte; die Pastorale folgt. Beethoven widmet die Chorphantasie Max I. 1828 wird das von König Ludwig I. für die Akademie-

konzerte erbaute Odeon eröffnet. Der in Wien gebildete Franz Lachner, seit 1839 ständiger Dirigent, ist Reformer von Orchester und Konzertwesen auf dem Boden der Klassik.
Als Kompositionslehrer von Ruf betreut der Hoforganist Kalcher den jungen Carl Maria von Weber und der Michael Haydn-Schüler Joseph Grätz Caspar Ett.
Die 1747 gegründete Caecilienbruderschaft förderte die Kirchenmusik. Das instrumentale absolute Musizieren einerseits, wie die durch Josephinismus und Säcularisation verursachte Verarmung waren große Gefahren für sie. Der Schüler- und Freundeskreis Michael Haydns, Grätz, Neuner, Joh. Georg Schinn, Michael Hauber erstrebten wieder Vollständigkeit der liturgischen Texte und Anpassung an den Festcharakter. Hofkaplan Schmid und Caspar Ett greifen mit dem Miserere von Allegri zuerst auf die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zurück. Joh. Caspar Aiblinger (Hofkirche) und Joh. Bapt. Schröfl (Frauenkirche) folgen. 1837 gründet Ludwig I. an der neuen Allerheiligen-Hofkirche die Vokalkapelle, für welche ihr Leiter Aiblinger alte Musik in Deutschland und Italien sammelt. Franz Lachner, Franz Wüllner, Joseph Rheinberger sind seine Nachfolger, jetzt Alfons Singer. In St. Michael findet bis heute die Kirchenmusik der Klassik und der neueren Meister bis Bruckner treffliche Wiedergabe, nun gleichfalls unter Singer. Der Domchor pflegt unter Ludwig Berberich in universeller Weise sämtliche Stile vom Mittelalter bis zur jüngsten Moderne. Die seinerzeit von Abt Schachleitner gegründete Schola Cantorum (Allerheiligen-Hofkirche) brachte den Choral auch den Laienkreisen näher. Die evangelischen Kirchenchöre, besonders St. Matthäus und St. Lukas (Oberleitung Ernst Riemann) setzen sich für die Pflege Händels und Bachs ein.
1818 wurde das neue Hoftheater eröffnet. Isartor- und Schwaigertheater pflegten volkstümliche Stücke. 1865 entstand das Volkstheater am Gärtnerplatz, heute staatliche Operettenbühne. Kurze Dauer hatten leider die wertvollen Schauspieldarstellungen mit Musik auf der Stilbühne des Künstlertheaters und der Kammerspiele. Franz Lachner hat auch die Oper zu dem Institut herangebildet, das die neuen ihm gestellten Aufgaben erfüllen konnte. 1864 kam, von Ludwig II. gerufen, Richard Wagner nach München, 1865 Hans von Bülow. Am 10. Juni 1865 fand die Erstaufführung des „Tristan" statt, am 21. Juni 1868 die der „Meistersinger". Die Gründe von Wagners Weggang liegen nicht auf künstlerischem Gebiete. Dank der Hingabe der Bülow folgenden hervorragenden Dirigenten ist München Wagnerstadt geblieben, namentlich, seitdem der alte Semper'sche Plan im Prinzregententheater (1909/1901) z. T. zur Wirklichkeit wurde. Das historische Residenztheater ist wieder Mozartbühne geworden. Clemens Kraus verwaltet jetzt das Erbe.
Als Chorinstitut entstand der Oratorienverein, dem Lachner und Wüllner vorstanden. Der Porges'sche Chorverein, dessen Begründer dem Liszt-Wagner-Kreise nahestand, war wegbereitend für die Neuromantik. Der Lehrergesangverein (gem. Chor) ergänzt die Musikalische Akademie, der Konzertverein für Chorgesang das Philharmonische Orchester. Mit der 1895 erbauten Tonhalle wurde es von der Stadt übernommen; Felix von Weingartner, Sigmund von Hausegger, jetzt Oswald Kabasta sind als Leiter zu nennen. Pflege der Barockmusik ist Aufgabe des Bachvereins. Rundfunkchor und -orchester haben sich bewährt. Unmöglich ist es, alle Kammermusikvereinigungen anzuführen; nur der stilgerechten Wiedergabe alter Musik durch August Schmid-Lindner und Christian Döbereiner sei gedacht.
1846 war das staatliche Konservatorium (nachmals Königl. Musikschule, dann Akademie der Tonkunst) errichtet worden. Der Gesangspädagoge Franz Hauser war dort Vorkämpfer der Bachbewegung. Die ausschließliche Einstellung auf musikdramatischen Stil nach den Reformvorschlägen Wagners wandte Bülow ab. Joseph Rheinberger erwarb der Anstalt internationalen Ruf als Kompositionslehrer. Auch Richard Wagner beabsichtigte eine Komponistenschule ähnlich dem Liszt'schen Kreise in Weimar. Von den dorther Kommenden steht uns Peter Cornelius nahe. Aus Wagners Umgebung war Alexander Ritter für Sigmund von Hausegger, Ludwig Thuille und Max Schillings bestimmend. Eigene Bahnen des Fortschrittes ging der Münchener Richard Strauß in seiner Orchesterpolyphonie und Musikdramatik. Konservativ ist der Schülerkreis Rheinbergers (Richard Trunk,

Ermanno Wolf-Ferrari, Anton Beer-Walbrunn, Désiré Thomassin). Der Neuerer Max Reger war trotz seiner kurzen Lehrtätigkeit von außerordentlichem Einfluß (Gottfried Rüdiger, Joseph Haas). Vor Reger und nach ihm wirkten Ludwig Thuille, Friedrich Klose, Hermann Zilcher, Beer-Walbrunn, der erste Lehrer Furtwänglers, und Hans Pfitzner, dessen Opern sich von München aus ihren Weg bahnten. Auch als Instrumentalschule genießt die Akademie großes Ansehen (Klavier: Joseph Pembauer, Ruoff, Schmid-Lindner; Darstellungskunst: Bahr-Mildenburg). Das Trapp'sche Privatkonservatorium bildet eine Reihe trefflicher Schüler aus.

Die Musikwissenschaft, deren Anfänge an der Universität Wilhelm Heinrich Riehl begründete, fand seit 1894 in Adolf Sandberger, dem Lasso-, Beethoven- und Haydn-Forscher, ihren Hauptvertreter. Seine Schüler Theodor Kroyer, Eugen Schmitz, Gustav Friedr. Schmidt, Alfred Lorenz, Otto Ursprung waren, bzw. sind neben und nach ihm als Dozenten tätig. Vorstand des Seminars ist heute der um die mittelalterliche Musik verdiente Rudolf von Ficker. Die Musikabteilung der Staatsbibliothek, von Joseph Julius Maier begründet, verwahrt u. a. die Bestände der herzoglichen Kantorei, der Hofkapelle, der alten Hofbibliothek, vermehrt durch Privatsammlungen (Hauber, Thibaut) und Rücklässe (Lachner, Rheinberger). Sie dient wissenschaftlichen Zwecken, während die städtische Musikbücherei die Praxis fördert.

In den letzten Jahren haben viele Gebiete des städtischen Musiklebens erneuten Antrieb erhalten.

Bertha Antonia Wallner

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

VON ECHTEN UND UNECHTEN BEETHOVENBILDERN

Wer möchte sich nicht glücklich schätzen, unversehens Besitzer eines unbekannten Originalbildnisses eines berühmten Mannes zu werden? Und wäre es nicht schon ein schönes Gefühl, ein unbekanntes Bild einer bedeutenden Persönlichkeit zu entdecken? Die meisten Musiker würde wohl ein Abbild des größten Instrumentaltonmeisters der neueren Zeit am höchsten beglücken. Muß man sich da noch wundern, daß mindestens alle paar Jahre ein „unbekanntes Porträt" dieses Meisters — in manchen Jahren sogar einige — zutage kommen? Dabei sollte es sich eigentlich umgekehrt verhalten: Je weiter wir der Lebenszeit Beethovens entrückt werden, umso weniger neue Abbilder von ihm müßte man noch erwarten dürfen. Am häufigsten ist er natürlich seit seinen mittleren Jahren, da er sozusagen europäische Berühmtheit erlangt hatte, gezeichnet, gemalt und modelliert worden. Von diesen Bildnissen werden jedoch aus einleuchtenden Gründen nicht viele unbekannt geblieben sein. Und aus seiner Jugendzeit wird man selbstverständlich noch weniger neue Beiträge zur Beethovenbildkunde aufzuspüren vermögen.

Es ist nicht einmal damit zu rechnen, daß noch alle verschollenen Abbilder des Tonmeisters, von denen man bestimmt weiß, wieder nachgewiesen werden können. Dabei ist etwa zu denken an die Zeichnungen von Gandolph Steinhauser (1801 oder etwas früher), wonach Johann Neidl sein Blatt gestochen hat, und Louis Letronne, der die Vorlage zu Blasius Höfels Kupferstich geliefert hat, vor allem aber an August von Kloebers Ölgemälde, das Beethoven mit seinem Neffen in einer Landschaft darstellte (1818). (Die Echtheit des angeblichen Ölbildes von Steinhauser, das sich gegenwärtig bei B. Schotts Söhnen in Mainz befindet, ist noch nicht bewiesen.)

Besehen wir uns nun die wesentlichsten Bildnisse, die seit der Hundertjahrfeier von Beethovens Tode zum Vorschein gekommen sind, einmal etwas näher. Gerade zu diesem Zeitpunkt hat Karl Koetschau in „Velhagen und Klasings Monatsheften" (41. Jahrgang, Märzheft 1927) ein vermeintliches Jugendporträt des Meisters, veröffentlicht, das von ihm offenbar für echt gehalten wird. Das einen Viertelmeter hohe, auf Leinwand gemalte Brustbild stellt einen klug, selbstbewußt und fast etwas herrschsüchtig dreinschauenden Jüngling von ungefähr zwanzig Jahren, mit vollem, rötlichem Gesichte und blonden oder hellbraunen Locken dar, die, hochgekämmt, die Stirn frei lassen. Koetschau macht sich schon selbst einige Einwendungen: „Wenn die Schilderung des Bonner Bäckermeisters Gottfried Fischer uns entgegen gehalten würde, die vom jungen Beethoven berichtet, daß er

kurz gedrungen, breit in den Schultern, kurz von Hals gewesen sei, einen dicken Kopf, eine runde Nase und schwarzbraune Gesichtsfarbe gehabt habe, so stünde es eben des letzteren Merkmals wegen schlecht um unsere Sache, wenn wir nicht wüßten, daß auch andere Künstler diese dunkle Haut, wahrscheinlich der koloristischen Gesamthaltung wegen, immer ganz wesentlich aufgelichtet hätten. Genau so wie sie die Pockennarben verheimlichten oder sehr stark abschwächten, von denen die Maske (von 1812) doch deutlich genug Kunde gibt. Auch in unserm Bilde hat sie der Künstler verschwiegen, erst recht die besonders auffallende Narbengruppe an der Nasenwurzel und die schmißartige Furche, die in der rechten Gesichtshälfte zwischen Kinn und Mundspalte sich hinzog." Das sind immerhin schon Einwände. Am schwersten wiegt davon wohl das Bedenken, daß die Furche zwischen Kinn und Mundspalte nicht einmal leise angedeutet ist. Dazu kommen aber noch einige, zum Teil noch schwerere: So fehlt auch jede Andeutung der „Kerbe", die sich unten in der Mitte von Beethovens Kinn befand. Vor allem aber: Der Meister hatte pechschwarzes Haar; auf dem Bildnis ist es, wie bemerkt, blond oder hellbraun. Außerdem muß er in jüngeren Mannesjahren ein eher schmales als volles Gesicht gehabt haben. So geben ihn die frühesten bekannten eigentlichen Bildnisse wieder: der Stich von Neidl und Christian Hornemans Miniatur von 1802, und dasselbe scheint auch aus dem Schattenrisse des 16jährigen Jünglings von Neesen hervorzugehen. Es ist endlich zu bedenken, daß das fragliche Bild ungefähr die Haartracht aufweist, welche Beethoven etwa seit seinem 40. Lebensjahr trug. Nach dem Schattenrisse hatte der 16jährige das Zöpfchen des späten Rokokos (eine Zöpfchenperücke?), und dies scheint der Tondichter — nach Frimmels „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis" — erst in der frühen Wiener Zeit abgelegt zu haben. Wenn Frimmel recht hat, so würde also auch die Haartracht dem Beethoven der letzten Bonner Jahre, aus welchen das kleine Gemälde stammen soll, nicht entsprechen. Dazu kommt, daß die früheren Wiener Bildnisse den Meister mit länglichem Haar zeigen, das etwas in die Stirne herunterhängt; erst ungefähr von 1805 ab ist es hochgekämmt. Und wenn dann Koetschau die Maske des 42jährigen zum Beweise dafür heranziehen will, daß es sich bei dem etwa 20 Jahre jüngeren Manne um die gleiche Persönlichkeit handle — was läßt sich damit beweisen? Sicherlich nichts! Solche Vergleiche können doch nur vorgenommen werden, wenn es sich um Bildnisse aus der mittleren und späteren Lebenszeit Beethovens handelt. (Versteht sich, daß solche Bilder, wenn die Proportionen und die Gesichtszüge stimmen, noch keineswegs nach dem Leben entstanden sein müssen.) Selbst wenn eine Überlieferung den Tondichter als Dargestellten bezeichnete, müßte sie als falsch abgelehnt werden; denn sicherlich können ungezählte andere Jünglinge in Frage kommen, aber Beethoven wäre nicht unter ihnen. Über die Geschichte des Bildnisses, teilt Koetschau noch mit, sei nur zu ermitteln gewesen, „daß es als von lang her überkommener Besitz sich in einer Bonner Familie befunden habe. Ob es von ihr, die sich mit den Ereignissen und Folgen des Jahres 1918 nicht befreunden konnte, wirklich deshalb verkauft worden ist, weil sie es für ein Bildnis Robespierres hielt — mit ihm besteht nun freilich nicht die geringste Ähnlichkeit —, läßt sich, da der Name der Familie unbedingt verschwiegen wurde, nicht nachprüfen. Immerhin: das Bild stammt aus Bonn. Könnte es nicht dort seit seiner Entstehung geblieben sein? Sehe ich mich recht in es hinein, so möchte ich den werdenden Meister mir gerade so in seiner Vaterstadt vorstellen: ex ungue leonem. Alles, was wir von seiner Jugend wissen, läßt sich gut in diesem Antlitz, besonders deutlich aber in Mund und Augen, lesen. Und so mag denn auch hier die innere Wahrheit das letzte entscheidende Wort sprechen." Verlassen wir uns aber, da es doch schon mit den äußeren Gegebenheiten mehr als einen Haken hat, lieber nicht auf die „innere Wahrheit". Jedenfalls wird, wer das gegenwärtig im Kunsthandel befindliche Konterfei erwirbt, keinen „jungen Beethoven" besitzen.

Auch in der „Deutschen Musikkultur" sind neuerdings (Heft 6 des zweiten und Heft 2 des dritten Jahrgangs) zwei neue angebliche Beethovenbilder wiedergegeben worden, deren Finder und Veröffentlicher Karl Lütge meint, sie seien nach dem Leben entstanden. Leider kann ich seinen Beweisführungen auch nicht beipflichten. Zuerst die Beurteilung des Konterfeis des — wie Lütge meint — etwa 25—30jährigen jungen Mannes.

In welchen bezeichnenden Teilen stimmen diese Beethovenbilder mit dem überein, was wir vom Antlitz des Meisters wissen? Fast in keinem. Gerade aber auch in den Teilen nicht, welche am Gesicht des Meisters für einen Zeichner am leichtesten zu treffen sind. Beispielsweise würde selbst ein unbegabter Anfänger nicht darauf verfallen, die Augenbrauen, deren Hauptrichtung auf der Maske von 1812 und auf allen besseren zeitgenössischen Bildnissen ungefähr waagrecht ist, von der Nasenwurzel aus schräg nach oben anzulegen. Von der Nase abgesehen, die Lütge selbst für verfehlt hält, sind ferner der Mund und, entgegen der Ansicht des Finders, das an Beethoven besonders charakteristische Kinn nicht überzeugend — dieses nämlich zu klein, der Einschnitt darunter zu tief, die Falte unter der Unterlippe zu sehr gebogen. Sodann das Haar: Dieses kann doch am Modell nicht pechschwarz gewesen sein, setzt — schon im Vergleich zu Neesens Schattenriß — zu tief an und ist wie bei dem oben beurteilten Bildnisse zu hoch gekämmt. Endlich blickt dem Beschauer aus der Zeichnung ein ziemlich voller und breit gebauter junger Mann entgegen, kein verhältnismäßig schlanker, wie ihn die die beglaubigten Abbilder bis mindestens um 1809 zeigen. Wenn es irgend eine Überlieferung dafür gäbe, daß die Zeichnung nach dem lebenden Beethoven entstanden sei, müßten wir ihr sehr mißtrauen; denn man kann sich schwer vorstellen, daß der Verfertiger, abgesehen von der sonstigen unglücklichen Ausführung, Einzelheiten am Kopfe sogar absichtlich verändert hätte. Für den Fall, daß man ihm einwende, es handele sich um einen späteren Entwurf aus freier Phantasie, stellt Lütge die Frage, welchem Zweck ein solcher denn dienen sollte. Wer kann es wissen, ob ein Fälscher damit Geld machen, ob er den Beschauer nur anführen wollte, ob es sich um eine Laune handelte, den Namen des Meisters unter eine Zeichnung zu setzen, welche diesen gar nicht darstellen sollte? Und was der Möglichkeiten mehr sind. Die Antwort auf Lütges Frage ist auch nicht Sache eines „Experten“. Dessen Aufgabe besteht nur darin, möglichst nachzuweisen, ob ein Kunstgegenstand echt, unecht oder verdächtig ist, in welcher Zeit er entstanden sein mag und wer vielleicht der Künstler war.

Ziemlich einfach ist für mich die angebliche früheste Zeichnung des Beethovenkopfes von August von Kloeber zu erklären, welche Lütge im 2. Hefte des dritten Jahrgangs der „Deutschen Musikkultur“ vorlegt. (Nebenbei gefragt: Handelt es sich wirklich um eine Kreidezeichnung? Nach der Wiedergabe a. a. O. scheint es eher ein mit Kohle hergestelltes Bildnis zu sein. Doch kann ich mich täuschen; die Frage ist für unsere Betrachtung auch nicht wesentlich.) Lütge meint also, die drei Bilder seien in dieser Folge entstanden: Zuerst die bisher unbekannte Zeichnung (1818), die sich jetzt in Berlin befindet, der Bonner Entwurf, dann die Lithographie von Theodor Neu (1841), schließlich die Kreidezeichnung (nach 1841), jetzt im Besitz der Musikbibliothek Peters in Leipzig. Aus inneren Gründen vertrete ich ohne irgend einen Zweifel diese Reihenfolge: Leipziger Kreidezeichnung, Lithographie von Neu, Berliner Zeichnung. (Die Bonner Bleistiftskizze lasse ich vorläufig absichtlich aus dem Spiel). Man wird sich doch nicht darüber streiten wollen, daß das neue Blatt die Arbeit eines bloßen Dilettanten, höchstens eines Anfänger-Kunstschülers ist! Das Gesicht ist der Lithographie verhältnismäßig gut nachgezeichnet — allerdings hat der Kopf von der mächtigen Wirkung des Vorbildes verloren —, doch ist die Technik unkünstlerisch, ängstlich und — wie der Fachmann sagt — pimpelig. Diese Zeichnung kann unmöglich von dem 25jährigen Kloeber herrühren. Dieser hatte seit 1808 in Breslau das Baufach studiert, war aber seit 1810 zum Kunststudium übergegangen, bei dem er — die Jahre 1813—14 ausgenommen, da er als Freiwilliger in den Krieg zog — bis gegen 1820 blieb, zuletzt in Wien, wo er die Akademie besuchte, alte Meister kopierte und hauptsächlich religiöse Bilder, aber auch Bildnisse (außer Beethoven die Caroline Pichler und Grillparzer) malte. Kloeber muß um 1818 schon sehr viel gekonnt haben; andernfalls wäre es nicht möglich gewesen, daß er um 1820 auf Veranlassung Schinkels nach Berlin berufen wurde, um sich an der Ausmalung des neu erbauten Schauspielhauses zu beteiligen. Wie Thieme-Beckers „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler“ vermerkt, hat er da 19 Fries- und 21 Kassettenbilder geschaffen und lieferte auch Entwürfe für die Porzellanmanufaktur. Nein, eine solche Zeich-

nung von der Güte eines Dilettanten kaum mittleren Grades hat ein Kloeber mit 25 Jahren nach etwa fünfjährigem Akademiebesuche nicht geschaffen.

Lütges „Beweisgründe" für die von ihm angenommene Folge sind — man muß sie leider so nennen — wirklich schwach. Er behauptet, daß darauf der „Ausführungsgrad der Kleidung" mit hindeute. Was würde aber einen Kopisten der Lithographie verpflichten, unbedingt auch die Tracht des Meisters genau mit abzuzeichnen? (Übrigens ist doch die Kleidung der Bonner Skizze noch weniger ausgeführt als die der Berliner Zeichnung.) Lütge findet es „kaum verständlich", daß Kloeber die bildmäßig am meisten ausgeführte Leipziger Zeichnung bis 1841 unbenutzt hätte liegen lassen. Weshalb nur? Auch andere wichtige Beethovenbilder — wie die von Horneman, Neugaß, Ludwig Schnorr von Carolsfeld — sind der Öffentlichkeit erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt geworden, Teltschers erschütternde Skizzen von des Meisters Totenbette erst zu Anfang dieses Jahrhunderts und die lebensgroße Bleistiftzeichnung von Gustav Adolf Hippius (s. u.) gar erst 1927. Andere sind ja, wie eingangs erwähnt, überhaupt verschollen! Auch im übrigen ist über die Methode von Lütges Beweisführung leider nur zu sagen, daß sie letztens keine ist. Man kann mitunter seine Sätze sogar umkehren. Er sagt beispielsweise: „Die Annahme verbietet sich, ein Kopist oder Fälscher könne ‚Bonn' in Anlehnung an ‚Leipzig' verfertigt haben." Weshalb, bleibt unerfindlich. Und kurz darauf: „Für die Echtheit ‚Bonns' sprechen die merkwürdigen ‚Schraffierungslinien' im Haar der rechten Seite, die auf ‚Leipzig' wiederkehren ..." Weshalb sollte man nicht die Auffassung vertreten dürfen, daß die Leipziger Zeichnung die frühere gewesen und die (gar nicht so merkwürdigen) Schraffierungen auf einem danach angefertigten Entwurf wiedergekehrt seien? Ich bin vorderhand der Meinung, daß es sich so verhält. Der Kopist braucht aber keineswegs Fälschungsabsichten gehabt zu haben. Hier sei noch zu der Behauptung Stellung genommen, die Berliner Zeichnung verrate „am auffälligsten die Merkmale genauester Beobachtung". Das Gegenteil ist der Fall! Man sehe doch die Geschlossenheit des Gesamteindruckes der Leipziger Zeichnung gegenüber der uneinheitlichen Ausgestaltung des Berliner Blattes, und man vergleiche die edle Miene des Meisters auf jener Zeichnung mit der „miekrigen" auf dieser. Genug — es lohnt wirklich nicht, den Versuchen einer Beweisführung Lütges Satz für Satz zu folgen. Er möge doch seine Auffassung einmal einem kundigen Experten auseinandersetzen. Dieser wird schwerlich zu einem anderen Schlusse kommen als die vorliegenden Zeilen.

Um einem vielleicht noch möglichen Einwand gegen meine Annahme gleich im voraus die Spitze abzubrechen: Aus der offenbar etwas feineren Modellierung des Gesichtes, welche die Lithographie der Leipziger Zeichnung gegenüber aufweist, braucht keineswegs unbedingt auf die Reihenfolge: erst Lithographie, dann Leipziger Zeichnung geschlossen zu werden. Diese war so weit ausgeführt, daß ein geschickter Lithograph ruhig noch etwas dazu tun konnte, ohne der Ähnlichkeit wesentlich zu schaden. Dabei sei noch auf die Tatsache hingewiesen, daß doch das in Leipzig befindliche Blatt der Maske von 1812 wesentlich näher steht als die Steinzeichnung; auch hieraus ergibt sich, daß es früher entstanden sein muß als diese. Wie schon oben bemerkt, war Beethovens Antlitz mit den Jahren etwas voller geworden. Die Leipziger Zeichnung entspricht diesem Umstand am besten; auf der Lithographie ist das Gesicht ein wenig schmächtiger geworden, auf dem Berliner Bild noch mehr. Eine andere Reihenfolge würde auch von diesem Standpunkt aus schwerlich vorstellbar sein.

Von zwei neuen Beethovenbildnissen, die Stephan Ley, heute der Fleißigste auf dem Gebiete der Bildkunde Beethovens und seiner Kreise, in diesen Jahren vorgelegt hat, stellt das im 10. Hefte des Jahrgangs 1938 der Zeitschrift „Die neue Saat" veröffentlichte, das Urbild des Portraits dar, welches Karl Jäger im Jahre 1870 für die Bruckmannsche Tonkünstlergalerie in „Salonmanier" angefertigt hat. Es stammt aus Wiener Privatbesitz, ist in der Größe 15 mal 10 cm auf Porzellan gemalt, soll nach Familienüberlieferung um 1820 von einer „Schülerin des Meisters" herrühren und ist nachweislich seit etwa 100 Jahren in der gleichen Familie vererbt. Die Angabe über die „Schülerin" Beethovens kann nun freilich schwerlich stimmen; denn um jene Zeit gab dieser sicherlich niemandem mehr eigentlichen Unterricht. Das Bild selbst schildert

Ley in vorsichtiger Weise wie folgt: „Auch um ein Bild nach dem Leben kann es sich kaum handeln. Wohl mag der eine oder andere Zug der Wirklichkeit entsprechen, aber am richtigsten wird man das Bild vielleicht einschätzen, wenn man in ihm — mag es nun, was möglich ist, noch zu Lebzeiten Beethovens oder erst nach seinem Tode entstanden sein — eines der ersten Beispiele jener idealisierenden Auffassung erblickt, die weniger die wirklichen Gesichtszüge wiederzugeben, als den Charakter des Mannes und seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen sucht. So wenigstens mutet das Energische und Düster-Melancholische an, das zwar auch in den bekannten Bildern nach dem Leben hervortritt, hier aber in die freier gestalteten Züge mit besonderer Absicht hineingelegt scheint..." Ich füge noch hinzu, daß ich aus dem Stile des Bildes, welches jenem Hefte beigegeben ist, schließen möchte, es könne nicht schon zu Lebzeiten des Tondichters entstanden, sondern nur etwa knapp 100 Jahre alt sein. Es ist zweifellos geschickt, sagen wir besser: routiniert gemacht, und es kann wohl sein, daß die Urheberin den Meister gekannt hatte und das Porträt aus dem Gedächtnis angefertigt hat. Da aber selbst das nicht sicher ist, muß auch dieses Bildnis außerhalb der Reihe der echten Beethovenporträts bleiben.

Schon etwas mehr Vertrauen darf man einer kleinen Bleistiftzeichnung eines Dilettanten entgegenbringen, welche Ley in der „Leipziger Illustrierten Zeitung", 1937, erstmals veröffentlicht hat. Darauf ist der Tondichter im Kaffeehaus dargestellt. Sie ist oben rechts „Ludwig Beethoven 823" bezeichnet. Der Name des Urhebers fehlt; doch soll sie der Überlieferung nach von Eduard Klosson stammen, der damals Student in Wien, später österreichischer Beamter († 1858) war, und sich in Privatbesitz vererbt haben. Im Jahre 1927 war sie auf der Beethoven-Zentenar-Ausstellung im Wiener Rathaus zu sehen. Besitzerin ist Frau Lily Hildebrandt-Larisch in Wien. Das Bildchen kommt für die Beurteilung von Beethovens Äußerem nur wenig in Betracht; denn das Gesicht ist völlig verfehlt, der Körper zu mager dargestellt. Aber man kann sich den Meister in der bezeichnenden Haltung, die er darauf einnimmt, gut denken: Er sitzt straff zurückgelehnt, den Kopf erhoben, auf einem Stuhl, indem er, paffend, eine lange Pfeife in der Rechten hält, sich mit der Linken, welche einen Zeitungsgriff umfaßt, auf die Seitenlehne stützt und das rechte Bein weit vorstreckt. Daß Beethoven häufig ins Gasthaus ging, um eine Pfeife zu rauchen und Zeitungen zu lesen, wissen wir aus der Biographie Schindlers. Zur Orientierung über die Weltereignisse scheinen ihm die Augsburger Allgemeine und die Wiener Zeitung, zu seiner Unterhaltung das Stuttgarter Morgenblatt, wohl auch der Freimütige und die Zeitung für die elegante Welt, ferner einige einheimische als bevorzugte Blätter gedient zu haben. „Die Zeichnung des Dilettanten", bemerkt Ley mit Recht, „ist... deshalb für uns von so großem Wert, weil sie uns den Meister in einer Situation zeigt, die sich in seinem Leben immer wiederholte, für sein äußeres Gebaren charakteristisch war und nirgendwo sonst im Bilde uns überliefert wurde — so wie sie denn überhaupt, von Porträten abgesehen, zu den ganz wenigen aus dem Leben gegriffenen Bildern Beethovens gehört..." Wenn es sich um ein entsprechend altes Blatt handelt, woran kaum zu zweifeln ist, darf man ihm jedenfalls Vertrauen entgegenbringen.

Während diese kleine Beethovenskizze möglicherweise nach dem Leben entstanden ist, darf man von den seit etwa 20 Jahren zutage gekommenen Bildnissen des Meisters wohl nur die etwa lebensgroße Kopfzeichnung, welche von dem Estländer Gustav Adolf Hippius (1792—1856) stammt, mit Bestimmtheit für echt halten. Zwar fehlen darauf der Namenszug und das Entstehungsjahr; aber eine Überlieferung in der Familie Hippius, von der vor etwa einem Dutzend Jahren im Baltikum noch mindestens ein Mitglied lebte, besagt, daß das Bildnis in den 1820er Jahren nach der Natur gezeichnet sei. Wenn jedoch die Lebensbeschreibung des Malers in Thieme-Beckers Lexikon zuverlässig ist, kann es nicht später als 1816 entstanden sein, und es läßt sich den Gesichtszügen nach auch ungefähr so in die Beethovenbildkunde einordnen. Zudem verbürgt der Moskauer Musikverleger Boris P. Jürgenson durch ein Zeugnis, daß sein Vater Peter Jürgenson das Bild in den 1880er Jahren von Eduard Hippius, einem Enkel des Künstlers, erworben habe. Nach Familienerinnerungen soll der junge Maler mit Beethoven auf der Straße bekannt geworden sein; nahe daran, überfahren

zu werden, wurde der fast schon taube Tondichter von ihm schnell zur Seite gezogen. Eine von Frimmel nach einem Lichtbilde hergestellte schlechte Pause, die in seiner Arbeit „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis", S. 40, sowie später in der „Musik" zu finden ist, gewährt keine rechte Vorstellung von dem Abbilde. Bessere Wiedergaben finden sich in dem Buche „Rußkaya kniga o Beethovene" (Russisches Beethovenbuch), Staatsverlag, Musikalische Sektion, Moskau, 1927, und im Verzeichnis der „Versteigerung von Musikerbildnissen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrats Wilhelm Heyer in Köln" von Karl Ernst Henrici und Leo Liepmannssohn in Berlin (12.—13. September 1927). Das Bild war jedoch nicht im Heyer-Museum, sondern stammt unmittelbar aus dem Besitz des genannten Musikverlegers. Jetzt befindet es sich in der Schweizer Beethovensammlung, die ich im Neuen Beethoven-Jahrbuch, 3. Jahrgang, beschrieben und deren Gesamtverzeichnis ich angelegt habe. (Dieses ist vorläufig nur als Privatdruck erschienen).

In derselben Sammlung wird ein farbiges Temperabildchen aufbewahrt, das von einem englischen Vorbesitzer für das wahrscheinliche Original von Höfels Stich nach Letronne und für ein Geschenk des Meisters an Charles Neate erklärt wird, der einige Zeit mit ihm in Wien Verkehr hatte. Daß es Neate von Beethoven erhalten hatte, erscheint nicht ausgeschlossen. Zu meinem eigenen Schmerz mußte ich aber die Annahme ablehnen, daß das kleine Gemälde die Vorlage für den Höfelschen Stich gebildet haben könnte. Da dieser besser und Beethoven ähnlicher gelungen ist, muß es nach dem Stiche entstanden sein; denn es ist schwer denkbar, daß Höfel nach einer minder ähnlichen Vorlage ein besseres Blatt geschaffen hätte. Außerdem zu bedenken, daß der Stich, nach der darauf befindlichen Beschriftung, nach einer Zeichnung angefertigt sein soll.

Der Vollständigkeit halber seien noch einige Konterfeis von unbekannten Urhebern erwähnt, die auch erst in neuerer Zeit veröffentlicht worden sind. Da ist zunächst ein Ölgemälde, das erstmals im Märzheft 1926 der „Musik" wiedergegeben wurde. Wenn es echt wäre, würde dieses Brustbild den etwa 35—40jährigen Meister zeigen. Die Schriftleitung bemerkt dazu, es stamme aller Wahrscheinlichkeit nach aus den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts. „Nach dem Urteil berufener Kenner der Maltechnik ist es als eine selbständige und reife Arbeit anzusprechen, die eine so feine künstlerische und persönliche Note besitzt, daß die sichere Feststellung des Urhebers wie der Datierung wünschenswert wäre. Über die Herkunft ist nur bekannt, daß es kurz nach dem Ausbruch des Weltkrieges dem jetzigen Besitzer gelang, das Gemälde bei einem kleinen Berliner Antiquar just in dem Augenblick zu erwerben, als dieser es in seine Auslage stellen wollte..." Damaliger Besitzer war Herr Wolfgang Micheli in Berlin. Ich möchte zu diesem Bildnisse hier keine Stellung nehmen, weil die Wiedergabe in der „Musik" nicht besonders gut zu sein scheint. Wenn aber keine vertrauenerweckende Überlieferung vorhanden ist, daß es sich dabei wirklich um unseren Meister handelt, muß es als neuerer Beethovenfund von vornherein abgelehnt werden; denn sehr ähnlich ist es der Maske von 1812, in deren Nähe es ja zu stehen käme, auch nicht. Auch müßte mit Bestimmtheit nachgewiesen werden, daß es sich dabei nicht um eins der vielen nachbeethovenschen Phantasieerzeugnisse handelt.

Einfacher liegt die Sache bei einem Bildchen, das erstmals in Ernst Bückens „Beethoven", S. 139 wiedergegeben ist und sich in der Sammlung eines spanischen Konsuls Ehrlich befand. Ich hatte davon schon einige Jahre vor seiner ersten Wiedergabe in Wien ein Lichtbild gesehen. Dessen Besitzer teilte mir mit, es handle sich dabei um ein Wachsrelief. Es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß es eine freie Nachbildung von Stielers bekanntem Ölgemälde darstellt, jedoch eine höchst unglückliche.

Seit etwa 20 Jahren sind mir mehr als ein Dutzend neuer „Beethovenbildnisse" im Original oder in Wiedergaben begegnet, die als nach dem Leben oder wenigstens in den Zeiten des Meisters entstanden ausgegeben wurden. Davon sind, wie oben auseinandergesetzt wurde, nur zwei für höchstwahrscheinlich „echt" zu erklären — echt in dem Sinne, daß sie unmittelbar nach dem Leben angefertigt seien. Man sieht, wie schwer es ist, jetzt noch ein unbekanntes Abbild des Tondichters aufzuspüren, und wie notwendig, alle Entdeckerwünsche abzubremsen und neue Funde mit möglichster Sachlichkeit und schärfster Kri-

tik nach allen Seiten zu untersuchen, bevor man sie der Einreihung in die Beethovenbildkunde für würdig erachtet. Max Unger

KULTURRECHT IM DRITTEN REICH

Es ist nicht möglich, über Rechtsfragen des Sprech- und Gesangsunterrichts im Dritten Reiche erschöpfend zu berichten, ohne einige staatspolitische Betrachtungen voranzustellen. Das Staatsideal der im Jahre 1933 vom Dritten Reiche abgelösten Epoche war der liberale Staat. Sein besonderes Kennzeichen war zunächst eine strenge Trennung von Staat und Wirtschaft. Der Staat sollte die Wirtschaft möglichst ganz sich selbst überlassen, und seine Aufgabe war nicht Führung der Wirtschaft, sondern Schutz des einzelnen in der Wirtschaft Tätigen vor Eingriffen Dritter in seine private Rechtssphäre. Wie auf dem Gebiete der Wirtschaft, so herrschte auch auf dem Gebiete der Kultur das Prinzip der Trennung von Staat und Kultur. Kultur war eine Angelegenheit des einzelnen, und Aufgabe des liberalen Staates war es nur, diesen einzelnen zu schützen.

Die politische Zeitenwende des Jahres 1933 setzte in Deutschland an die Stelle des liberalen Staates das Ideal des völkischen Staates. Seine Grundlage war die Idee des durch Blut, Sprache, Sitte und gemeinsames Erleben zusammengewachsenen Volkes, das nicht „regiert", sondern „geführt" wird. Wer im Dritten Reiche „führt", nicht „regiert", leitet seine Berechtigung hierzu nicht ab von abstrakten Gesetzen, die über dem Volke stehen, sondern vom Volke selbst, dessen wirklichen und ursprünglichen Willen er verkörpert. Dieser ausschlaggebende Wille des Volkes aber zeigt sich nicht so sehr an der Oberfläche des Tagesgeschehens, als vielmehr häufig gerade da, wo letzte und vielleicht unbewußte Sehnsucht des Volkes ihren Ausdruck sucht und findet. Wo aber ist dies mehr der Fall als in der Kunst, etwa im deutschen Lied!

Aus diesen Betrachtungen ergibt sich auch die Anschauung des Dritten Reiches von Kunst und Kultur. Es gibt keine Kultur von oben her, sondern nur eine solche, die aus dem Volke herauswächst, die volksverbunden ist. Kulturpolitik im Dritten Reich kann sich daher nicht auf das »laissez faire, laissez aller« des liberalen Staates beschränken. Ihre Aufgabe ist Führung und Leitung der Kunst als der feinsten Äußerung des Willens des Volkes nach dem wahren und wirklichen Willen des Volksganzen.

Aus diesen Anschauungen heraus erwuchs schon bald nach Entstehung des Dritten Reiches eine umfangreiche Kulturgesetzgebung. Wir erlebten jenes bedeutende Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 mit seiner ersten Durchführungsverordnung und einem Ergänzungsgesetz, Gesetze, die Dr. Kopsch von der Reichsmusikkammer einmal die „Magna Charta des Kulturrechts" genannt hat. Sie schufen die Einrichtung der dem Propagandaministerium angegliederten „Reichskulturkammer" als Körperschaft des öffentlichen Rechts, mit ihren sieben Einzelkammern, darunter die Reichsmusikkammer und die Reichstheaterkammer. Sie brachten als weitere wichtige Neuerung einen Begriff, der in der bis dahin geltenden Rechtsordnung völlig unbekannt war, nämlich den Begriff des „Kulturgutes". „Kulturgut" ist „jede Schöpfung oder Leistung der Kunst, wenn sie der Öffentlichkeit übermittelt wird, und jede andere geistige Schöpfung oder Leistung, wenn sie durch Druck, Film oder Funk der Öffentlichkeit übermittelt wird." Wer aber „Kulturgut" schafft, verarbeitet oder verbreitet, ist „Kulturschaffender", gleichgültig, ob diese Tätigkeit gewerbsmäßig oder gemeinnützig, durch Einzelpersonen oder durch eine Mehrheit von Personen ausgeübt wird. Für jeden Kulturschaffenden besteht die Pflicht, Mitglied der Reichskulturkammer zu sein, und zwar in der Weise, daß er nicht der Reichskulturkammer unmittelbar angehört, sondern mittelbar, indem er die Mitgliedschaft in der für ihn in Betracht kommenden Einzelkammer erwirbt. Wer etwa als Gesangslehrer oder Lehrer für Sprechkunst Unterricht erteilt, ist Kulturschaffender, denn er wirkt mit bei der Verbreitung von Kulturgut, und er entfaltet diese Tätigkeit auch in der Öffentlichkeit, denn er bietet seine Leistung ausdrücklich oder stillschweigend einem unbeschränkten Kreis von Personen an. Er muß daher Mitglied der Reichskulturkammer durch die Reichsmusikkammer bezw. die Reichstheaterkammer sein.

Zwei Mindestvoraussetzungen müssen bei jedem gegeben sein, der in die Kulturkammer aufgenommen werden soll, nämlich „Zuverlässigkeit" und „Eignung". Zuverlässigkeit ist eine Eigen-

schaft in persönlicher Hinsicht. Sie bezieht sich auf moralische, charakterliche und politische Qualitäten. Der Begriff „Eignung" liegt mehr auf rein fachlichem Gebiete. Wer auch nur eine von beiden Eigenschaften nicht besitzt, kann nicht Mitglied der Kulturkammer sein. Wer aber in die Reichskulturkammer nicht aufgenommen ist, darf keinen Beruf als Kulturschaffender ausüben. Kammerpflichtig sind aber nicht nur alle einzelnen Kulturschaffenden auf dem Gebiete der Musik, sondern auch alle Anstalten zur Erteilung von Musikunterricht und alle in diesen Anstalten tätigen Personen.

Diese Kulturgesetzgebung des Dritten Reiches hat einen ausgesprochen öffentlich-rechtlichen Charakter. Für das Dritte Reich ist eben „Kultur eine Angelegenheit der Nation", wie es in der amtlichen Begründung zum Reichskulturkammergesetz heißt, und so steht heute zwischen dem eigentlichen Staatsorganismus und dem Volk etwas ganz Neues, nämlich der in der Kulturkammer zusammengefaßte und geleitete Kreis der „Kulturschaffenden". Daß deren Tätigkeit eine öffentlich-rechtliche Angelegenheit ist, ist in wiederholten Fällen gesetzgeberisch zum Ausdruck gebracht, z. B. im Schriftleitergesetz und im Reichstheatergesetz. Ein weiteres Beispiel: Nach einer Verordnung des Stellvertreters des Führers kann ein Musikbeflissener, der einen Ausweis eines Musiklehrers vorzeigt, der der Reichsmusikkammer angehört, für Proben und Musikunterricht vom Dienst in der Partei und ihren Gliederungen befreit werden!

Ich habe bereits erwähnt, daß eine unerläßliche Voraussetzung für die Zugehörigkeit zur Reichskulturkammer außer der persönlichen Zuverlässigkeit die fachliche Eignung ist. Nach dieser fachlichen Eignung hatte früher der liberale Staat grundsätzlich nicht gefragt. Man vertraute darauf, daß die Spreu sich von selbst vom Weizen scheiden würde. Aber dem war nicht immer so, und so hat es bereits im liberalen Staate nicht an gelegentlichen Versuchen gefehlt, von Staats wegen einzugreifen. Lebhafte Klagen über immer häufiger auftretende Schädigungen von Kunstbeflissenen durch ungeeignete Lehrer führten beispielsweise in Preußen dazu, daß durch einen Ministerialerlaß vom 2. Mai 1925 versucht wurde, gründliche Abhilfe zu schaffen. Dieser Erlaß brachte die Genehmigungspflicht für Musiklehranstalten aller Art, umriß genau die Begriffe „Konservatorium", „Musiklehrerseminar", „Musikschule" und „Lehrlingskapelle" und führte für den Privatunterricht die Einrichtung des Unterrichtserlaubnisscheines ein. Er schuf ferner gesetzliche Voraussetzungen für die Bezeichnung „staatlich geprüfter" und „staatlich anerkannter Privatmusiklehrer". In der amtlichen Begründung zu diesem Ministerialerlaß hieß es, er verfolge das Ziel, die Unterrichtsuchenden vor Benachteiligung durch unzulänglichen oder schädlichen Unterricht zu schützen, befähigte Lehrkräfte zu unterstützen und ungeeignete fernzuhalten.

Es ist kennzeichnend für die Berufsauffassung vieler Juristen der vergangenen Zeit, daß sie nichts Eiligeres zu tun hatten, als sofort nach Bekanntwerden des Ministerialerlasses an dieser Rechtsverordnung eine zersetzende Kritik zu üben, an der eigentlich kein vernünftiger Mensch ein Interesse hatte. Insbesondere wurde die Rechtsgültigkeit des Ministerialerlasses angezweifelt. Einige ganz besonders Witzige argumentierten, der Ministerialerlaß habe seine Rechtsgrundlage in preußischen Gesetzen aus der Zeit von 1834/38 und infolgedessen könne er auch nur in denjenigen Teilen von Preußen gelten, die damals auch schon zu Preußen gehört hätten. Wenn diese „Rechtsauffassung" richtig wäre, dann könnten beispielsweise in unserer ehemaligen freien Reichsstadt Frankfurt a. M., die erst 1866 zu Preußen kam, keine Privatmusiklehrerprüfungen stattfinden! Neben Preußen war es später Thüringen, das ähnliche Bestimmungen erließ.

Heute ist fachliche Eignung allgemeine Voraussetzung für jeden Musiklehrer und in einer Verordnung vom 19. November 1934 sind beispielsweise für einen Gesanglehrer folgende Mindestvoraussetzungen vorgeschrieben:

Kenntnis der Stimm- und Tonbildung sowie des Stimmapparates und seiner Funktion, Vortrag von Liedern und Arien, Erfinden und Transponieren von leichten Übungen, Vom-Blatt-Singen eines Liedes, Begleitung eines einfachen Gesangsstückes am Klavier und als verbindliches Nebenfach: Allgemeine Musiklehre!

Weiterhin bedarf nach einer Anordnung des

Präsidenten der Reichsmusikkammer vom 31. März 1936 jede Neugründung eines Konservatoriums, einer Musikschule, einer Lehrlingskapelle usw. der schriftlichen Genehmigung des Präsidenten der Reichsmusikkammer.

Das sind in großen Zügen die Bestimmungen des öffentlichen Rechts, die den Sprech- und Gesangsunterricht regeln. Wer aber glaubt, nachdem er einmal Mitglied der Reichskulturkammer geworden sei, bestehe für ihn nunmehr Vertragsfreiheit für die einzelnen Unterrichtsverträge, die er abschließt, der ist im Irrtum. Durch eine Anordnung vom 27. August 1934 ist für jeden Privatlehrer, der Musikunterricht erteilt, die Verpflichtung eingeführt, nach einem ganz bestimmten Formular, dessen Wortlaut vorgeschrieben ist, einen schriftlichen Vertrag abzuschließen. Vorgeschrieben sind dabei Mindesthonorarsätze, Vereinbarungen über bezahlte Ferien usw., alles Bestimmungen, die den offensichtlichen Zweck verfolgen, dem Privatmusiklehrer ein menschenwürdiges Dasein zu sichern. Dieselbe Anordnung verbietet ferner jedes öffentliche Bekanntgeben von Honorarsätzen, anonymes Inserieren und das öffentliche Anbieten kostenlosen Unterrichts. Es kommt in der Praxis immer noch vor, daß Musikunterricht erteilt wird, ohne daß der vorgeschriebene schriftliche Vertrag vorliegt. Vor dieser Nachlässigkeit kann nicht ernst genug gewarnt werden, denn einmal ist in der Anordnung selbst ausdrücklich gesagt, daß ihre Nichtbeachtung eine persönliche Unzuverlässigkeit beweise, und weiterhin bin ich der Auffassung, daß jeder Unterrichtsvertrag, der nicht unter Beachtung dieser Vorschriften geschlossen ist, rechtsungültig ist und zwar absolut nichtig auf Grund der Vorschrift des § 134 des Bürgerlichen Gesetzbuches. Aus einem nichtigen Unterrichtsvertrag aber kann nicht auf Zahlung des Honorars geklagt werden!

Im übrigen folgt die rechtliche Beurteilung des Unterrichts selbst den Vorschriften des Bürgerlichen Gesetzbuches. Zwischen Lehrer und Schüler wird ein Dienstvertrag gemäß § 611 des Bürgerlichen Gesetzbuches abgeschlossen, durch den der Lehrer zur Leistung der versprochenen Dienste, der Schüler zur Gewährung der vereinbarten Vergütung verpflichtet wird. Der Lehrer wird dabei besonders zu beachten haben, daß der Anspruch auf das Unterrichtshonorar in zwei Jahren verjährt. Kommt er in die Zwangslage, Honoraransprüche auf längere Zeit stunden zu müssen, so kann er der Gefahr der Verjährung am besten dadurch entgehen, daß er in einem schriftlichen Vertrag vereinbart, daß die Honorarschuld in eine Darlehensschuld umgewandelt wird. Das ist rechtlich zulässig und hat einen großen Vorteil: Eine Darlehensschuld verjährt nämlich erst in dreißig Jahren. Es ist selbstverständliche Voraussetzung, daß der Lehrer seinen Unterricht in voller Verantwortlichkeit für sachliche und gute Unterweisung seiner Schüler zu geben hat. Aber nur dann wird auf die Dauer eine gute Unterweisung vorliegen können, wenn der Lehrer sich selbst in seinem Fache weiterbildet, um sich davor zu bewahren, veraltete Methoden und Lehren anzuwenden. Bei mangelhafter Lehrtätigkeit steht dem Schüler unter Umständen ein Schadenersatzanspruch zu, der in der Vorschrift des § 276 des Bürgerlichen Gesetzbuches seine rechtliche Grundlage hat.

Streitig ist zeitweilig die Frage gewesen, ob ein Lehrer verpflichtet ist, einem Schüler auf Wunsch ein Zeugnis auszustellen. Diese Rechtsfrage ist in neuerer Zeit dahin entschieden worden, daß eine solche Verpflichtung in der Regel besteht.

Ich glaube, mit diesen Ausführungen gezeigt zu haben, daß die Tätigkeit der Kulturschaffenden zahlreiche interessante Rechtsfragen in sich birgt, und es wäre im Hinblick auf die vor Augen geführte Anerkennung der Kulturschaffenden als Träger öffentlicher Aufgaben wünschenswert, wenn an unseren Universitäten nicht nur Vorlesungen über neues Wirtschaftsrecht gehalten würden, sondern auch allgemeinverständliche Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten über das Kulturrecht des Dritten Reiches. Ich schließe mit einem Worte des Präsidenten der Reichsmusikkammer:

„Wir sind stolz darauf und dankbar dafür, daß wir Kunstausübende die erste Gruppe sind, die im neuen Reiche berufsständisch gegliedert worden ist" und mit einem weiteren Worte: „Wir vertrauen diesem Staate, weil wir wissen, daß er als seine Aufgabe ansieht, was uns als höchstes Ziel unseres Wirkens vom Schicksal zuge-

wiesen ist: zu streben nicht nur nach einem Wiederaufbau der deutschen Kultur, sondern nach einem Wiederaufrichten des deutschen Menschen." Theodor Möser

NEUE STÄDTISCHE MUSIKBÜCHEREIEN

Die Stadtbibliothek der Reichshauptstadt Berlin, Breite Str. 36 (im Marstallgebäude), eröffnete eine größere Musikalien-Abteilung zur allgemeinen Benutzung (Ausleihe wochentäglich von 12—18 Uhr, Lesesaal von 10—18 Uhr). Trotz der Kriegsverhältnisse ist es möglich gemacht worden, die vorbereitenden Arbeiten, die sich über eine Reihe von Jahren erstrecken und besonders seit der Machtübernahme tatkräftige Förderung erfuhren, jetzt zu einem gewissen Abschluß zu bringen. Es stehen in über 5000 Notenbänden fast alle wichtigeren Werke der Vokal- und Instrumentalmusik zur Verfügung, und zwar Gebrauchsmusik (auch zeitgenössische) wie Studienmaterial (Partituren, Gesamtausgaben usf.). Die Bestände werden vorläufig durch einen alphabetischen Katalog erschlossen, zu welchem alsbald noch ein systematischer Sachkatalog treten soll. Im Verein mit der schon seit längerem sorgfältig ausgebauten und stark benutzten Abteilung Musikschrifttum (über 9000 Bände, ferner 35 Musik- und Theaterzeitschriften im Lesesaal) dürfte die Musikabteilung der Berliner Stadtbibliothek mit ihren insgesamt ca. 15000 Bänden den Ansprüchen des Liebhabers wie denen der Musik oder Musikwissenschaft Studierenden, aber auch des Berufsmusikers, des Pädagogen und des Fachschriftstellers in weitem Umfange gerecht werden.

Die Stadtbüchereien Essen haben ihre erweiterte und völlig erneuerte Musikbücherei der Öffentlichkeit übergeben. Die Abteilung verfügt nunmehr neben der Ausleihe über einen Ausstellungsraum, ein Zeitschriftenzimmer mit Freihandbücherei und Probeklavier, ferner über einen Kammermusiksaal mit zwei Flügeln für rund 100 Personen und ein Cembalo-Zimmer, in welchem auch ein Schallplattenarchiv und die Gesamtausgaben der großen Meister untergebracht sind. Der Gesamtbestand beläuft sich nunmehr auf rund 12000 Bände Noten und 2000 Bände Musikliteratur.

Musikalische Rundschau

DEUTSCHE MUSIK IN SIEBENBÜRGEN

Die Geschichte des Musiklebens in Siebenbürgen ist bisher noch nicht Gegenstand eingehender Forschung gewesen.[1] Die vom Musikverein „Hermania" anläßlich seiner Jahrhundertfeier in Hermannstadt veranstaltete Ausstellung „500 Jahre deutsches Musikleben in Siebenbürgen" gab eine willkommene Gelegenheit, sonst verstreutes oder schwer zugängliches Material überblicken zu können. Für das letzte Jahrhundert läßt sich ein ziemlich lückenloses Bild gewinnen, das aber immer unvollständiger wird, je weiter man in frühere Zeit zurückgeht.

Die ältesten erhaltenen Dokumente stammen aus dem 15. Jahrhundert. Es sind z. T. sehr schöne Exemplare der hier beim Gottesdienst benutzten Bücher, wie Missale, Antiphonare usw. Auch für die folgende Geschichtsspanne der Reformation (sie hatte sich in Siebenbürgen um 1550 endgültig durchgesetzt) bis zum 17. Jahrhundert hin läßt sich allein die Kirchenmusik durch Dokumente belegen, während die Aufzeichnungen der teilweise weit zurückreichenden siebenbürgischen Volkslieder einer späteren Zeit angehören (als wichtigste Ausgaben vgl. G. Brandsch, Siebenb.-deutsche Volkslieder, Bd. I, Hermannstadt 1931 und Siebenb.-deutsche Volksballaden, 1938). Dokumente anderer weltlicher Musik finden sich ebenfalls aus späterer Zeit.

Neben den rein liturgischen Werken des röm.-kath. Gottesdienstes finden wir die ältesten erhaltenen evangelischen Gesangbücher landschaftlicher Prägung am Ende des 16. Jahrhunderts. Daß im 16. und mehr noch im 17. und 18. Jahrhundert die geistlichen Arien, Motetten und Kantaten, Passionsmusiken und Oratorien blühten, beweisen viele erhaltene Stimmhefte, Abschriften und Drucke. Sie zeigen eine der deutschen Kirchenmusikpraxis parallele Entwicklung. Bemerkenswert für den konservativen Geist des völkischen Grenzlandes ist, daß eine Passion, die auf Johann Walther zurückgeht, sich bis vor kurzem in Siebenbürgen lebendig erhalten hat

[1] Vgl. Egon Hajek: Die Musik, Klingsor-Verlag, Kronstadt (enthält die Biographien einiger siebenbürgischen Komponisten und Musiker).

und in dem Dorf Großpold sogar heute noch gesungen wird.
Unter den Komponisten jener geistlichen Werke befinden sich auch eine Anzahl siebenbürgischer Namen. — Einer von ihnen, Gregorius Ostermayer (16. Jahrh.), trug seinen Ruf über die Grenzen der Heimat hinaus. Unter den lokalen Größen fällt Johann Sartorius (gest. 1756) auf. Seine Werke haben heute wieder Interesse gefunden.
In der weltlichen Musik Siebenbürgens leuchtet der Name Valentin Graff-Bakfarks, der aber seinen europäischen Ruf außerhalb seiner engen Heimat gewann, früh als ein einsamer Stern.
Belege für eine weltliche Musikpflege in Siebenbürgen bringt erst das 17. Jahrhundert. Es sind die Arien eines Heinrich Albert, Adam Krieger, Johann Rist, die hier verbreitet waren. Die Abschrift einer Haydnsymphonie findet sich aus dem Jahre 1786. Sonst bleiben die Belege bis zum Ende des 18. Jahrhunderts spärlich. Dann aber werden sie dafür umso zahlreicher.
Neben den erhaltenen Kompositionen gibt es jedoch auch noch andere Quellen für die Zeit vor 1800. So lesen wir in einer Handschrift des Martin Drotleff von Friedenfels aus dem Jahre 1804 (befindlich im Archiv der Sächsischen Nationaluniversität): „In jeder sächsischen Stadt sind nebst den besoldeten Stadtorganisten seit mehr als hundert Jahren ordentliche Stadt Musici oder Turner aufgestellt, welche aus den städtischen Kassen besoldet werden. Sie haben außer den ordentlichen Kirchenmusiken und der Pflicht des Turnermeisters, jungen Lehrlingen ihres Mittels Unterricht zu geben, auch die Verbindlichkeit, zu bestimmten Zeiten mit den angeführten Instrumenten Psalm-Melodien und saubere Aufzüge von dem Kirchturm herunter zu blasen. Das Mittel derselben besteht indessen außer den Gesellen und Lehrlingen höchstens nur aus sechs Personen, und da ihre Besoldung seit den wohlfeilsten Zeiten nicht erhöht worden, so kann man fast gar keine Stadtturner finden, welche über die Mittelmäßigkeit in ihrer Kunst gekommen wären.
Außer diesen zur fortwährenden Kultur besonders der ev. Kirchenmusik schon seit alten Zeiten in der siebenbürgisch-sächsischen Nation bestehenden Einrichtungen, sind auch noch von alters her auf den evangelischen Gymnasien in jeder Stadt ordentliche Singschulen aufgestellt, welche besonders aus solchen Studenten bestehen, die nebst dem Zweck, daselbst gut lesen und dergleichen zu lernen, den Vorsatz haben, sich zu künftigen Dorfrektoren oder Kantoren zu bilden. Diese formieren einen ordentlichen Chor von Sängern und Instrumentalisten, so unter der jeweiligen Aufsicht des Stadtkantors steht. Von diesen erhalten sowohl die Studenten als auch die Chorknaben ihren Hauptunterricht. Ihre Pflicht ist, bei allen öffentlichen Gottesdiensten, Leichen und dergleichen Zeremonien sich brauchen zu lassen und als eine besondere Bereitwilligkeit ist bei ihnen in Hermannstadt zu rühmen, daß sie sich auch zur Bestreitung der katholischen Kirchenmusik willig finden lassen.
Die alle Sonn- und Feiertage in der evangelischen Kirche gebräuchliche Musik wird in den Städten durch den Stadtkantor, die Gymnasialchoristen und Chorknaben, sowie auch durch die Stadtturner, auf den Dörfern aber durch die Dorfrectores, Cantores und ihre Gehilfen, zum Teil auch durch Bauern, die sich fast auf jedem Dorf unter dem Titel Adjuvanten befinden, sowie auch durch die Dorfchorknaben versehen."
So ist es, was die Kirchenmusik anbetrifft, noch heute, nur daß in der Stadt die „Turner" durch die Stadtkapellen abgelöst wurden; aber auch diese mußten im Jahre 1935 dem Druck des rumänischen Staates weichen.
Wann ebenso wie in Deutschland die Pflege der „Kunst"-Musik aus den Häusern Adliger und vornehmer Bürgerlicher in den öffentlichen Konzertbetrieb überging, läßt sich nicht genau festlegen, da beide lange Zeit nebeneinander bestanden. Jedenfalls haben in Hermannstadt schon 1787 im Saal des Hotels „Römischer Kaiser" unter Musikdirektor Zentmayer öffentliche Konzerte stattgefunden. Haydns Schöpfung wurde in Hermannstadt, der Hauptstadt Siebenbürgens, 1800, ein Jahr nach der Wiener Uraufführung, herausgebracht; die Jahreszeiten 1805 „durch die Bemühungen der evangelischen Schulanstalten und durch die tätige Teilnahme aller Musikfreunde". Nach einem gewissen Rückgang des musikalischen Lebens im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts regt sich in den dreißiger Jahren neues Leben, und durch zahlreiche Vereinsgründungen wird dann das Bürgertum endgültig

zum Träger der Musikkultur. 1839 wird als erster der „Hermannstädter Musikverein" gegründet, 1841 folgt Mühlbach, 1845 Kronstadt mit der „Gesellschaft der Musikfreunde". Heute bemühen sich auch in den kleinsten siebenbürgischen Orten Musikvereine um das Musikleben ihrer Stadt. In den sechziger und siebziger Jahren begannen die Gründungen der Männergesangvereine und Liedertafeln, die heute noch ebenso wie damals ihren Platz im völkischen Leben einnehmen. Zur Erhaltung der eigenen Art darf man die Tätigkeit all dieser Vereine hier nicht unterschätzen.

Aufschlußreich ist es, einen Überblick über die wichtigsten aufgeführten Werke zu gewinnen. Sie zeigen dasselbe Bild wie auch die übrige Entwicklung des siebenbürgischen Musiklebens, nämlich, daß Siebenbürgen, wenn auch im äußersten Ostzipfel der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie gelegen und heute zu Rumänien gehörend, stets die geistige Verbindung mit dem deutschen Mutterlande gewahrt und dessen Entwicklung getreulich nachgelebt hat. Seine Aufgabe dabei war es, weniger diese Entwicklung tätig mitzubestimmen, obwohl für die Gegenwart Komponistennamen wie Woldemar von Baußnern, Rudolf Wagner-Regeny, Paul Richter oder Gerhard Schuster Bedeutung beanspruchen können — als hier, inmitten fremden Volkstums, Künder und Bewahrer deutschen Wesens zu sein. Und diese Aufgabe erfüllt auch die Musikpflege in der Gegenwart durch Gastkonzerte, Wandertruppen, Vereinsvorführungen, Haus- und Schulmusikveranstaltungen oft unter schwierigsten Verhältnissen bewußter und umfassender als jemals zuvor.

Martha Bruckner

MUSIK IM RHEIN-MAIN-GEBIET

Im Musikleben der Städte Frankfurt und Darmstadt, Mainz und Wiesbaden weist das Rhein-Main-Gebiet eine Vielgestaltigkeit musikkultureller Ausdrucksformen auf, die auch unter den einschränkenden Bedingungen des Kriegsjahres charakteristisch zur Erscheinung gelangten. Dem großstädtisch reich bemittelten und vielverzweigten Musikleben Frankfurts steht das unter nicht leichten Bedingungen nach stärkerer Entfaltung drängende in Mainz gegenüber, einem durch die repräsentativen Verpflichtungen der „Weltkurstadt" naturgemäß mehr nach außen gerichteten Konzertwesen in Wiesbaden steht das residenzstädtisch in sich abgeschlossene, aber darum nicht unlebendige in Darmstadt gegenüber. Solche naturgegebene Bedingungen eines städtischen Musikwesens mögen zunächst kulturpolitisch indifferent sein; sie zu Charakterwerten einer kulturellen Sonderleistung bewußt auszuprägen, ist eine kulturpolitische Aufgabe, die es hier — wie allgemein — zu lösen gilt, und der die an dieser Stelle angestrebte Betrachtungsform betrachtend, sichtend und so zu ihrem Teil fördernd sich widmen will. — Nun kann in diesem Sinne ein Kriegsjahr nicht ein Jahr der kulturpolitischen Entscheidungen und Entwicklungen sein. Es gilt, die Positionen des kulturellen Lebens zu halten und sie im dienenden Zusammenhang des übergeordneten politischen Geschehens nutzbar zu machen. Wenn eine Stadt wie Frankfurt die außerordentlich reich ausgebauten Positionen ihres Musiklebens zu halten und in diesem Sinne einzusetzen vermochte, so ist das mit vielen anderen ein Beweis für die innere Kraft unseres kulturellen Lebens. Besonders die Tradition der städtischen Musikpflege wurde mit tatkräftiger Entschiedenheit weitergeführt. Nach wie vor bildeten die Freitagskonzerte der Museumsgesellschaft glanzvolle Höhepunkte. Lebendigen Impuls, im Einsatz für Zeitgenössisches wie in der großzügigen Darbringung des Traditionsgutes, gibt ihnen die vitale, impulsiv gestaltende Dirigentenpersönlichkeit Franz Konwitschnys. Eine imponierende Zusammenfassung der tragenden Faktoren des Frankfurter Konzertwesens: des auf hohem Leistungsstand gehaltenen städtischen Orchesters und des mit dem Rühlschen Gesangverein verbundenen Cäcilienchors gab zumal eine Aufführung des Verdischen „Requiems". Für die Initiativefreudigkeit der Konzerte spricht eine Reihe von Uraufführungen neuer Werke (Ernst G. Klußmanns dritte Sinfonie, die aus dem spätromantischen Formtyp stärker zu eigener Gestaltung drängt, Gustav Havemanns nicht bloß geigerisch dankbares, sondern auch mit künstlerisch hoher Ambition konzipiertes Violinkonzert). Das Bild einsatzfreudiger Musikpflege bereichert recht entscheidend der „Arbeitskreis für neue Musik", dem man die Uraufführungen von Streichquartetten Boris Blachers und Kurt Hes-

senbergs und die Pflege des Schaffens Frankfurter Komponisten zu danken hat. Überhaupt empfängt das Frankfurter Musikleben durch die an die Musikhochschule und das musische Gymnasium verpflichteten Komponisten bereits recht spürbar einen eigenen geistigen Umriß. Kurt Thomas und Hermann Reutter wirken in Frankfurt, neben ihnen die beiden fränkischen Komponisten Karl Höller und Anton Bersack (letzteren lernte man in Mainzer und Frankfurter Konzerten als eine große Begabung von außergewöhnlicher klanglicher und rhythmischer Phantasie kennen) und von den Jüngeren Gerhard Frommel und Kurt Hessenberg. Hinzu tritt als wesentlicher Faktor die enge Bindung mit Carl Orff, dessen „Carmina burana“ hier uraufgeführt wurden, und von dem in diesem Winter eine im Auftrag der Stadt geschaffene „Sommernachtstraum“-Musik sich als eine Lösung des vielumworbenen Problems präsentierte, wie sie einem Musiker gelingen konnte, der die Dinge einfach und doch neu, grundsätzlich und doch persönlich zu sehen vermag. Die Stadt wird diese Bindung weiterpflegen: Orff schreibt für die bevorstehende Sechzigjahrfeier der Frankfurter Oper die Festmusik: auch gelangt hier seine neue Oper „Die Kluge“ zur Uraufführung. Die gesicherten Grundlagen, von denen aus diese Vorstöße zu neuer Gestaltung vorgenommen werden, können hier nicht in ihrer umfänglichen Breite dargestellt werden. Als beispielhaft seien hervorgehoben der in den Sonntagskonzerten der Museumsgesellschaft von Konwitschny durchgeführte Beethoven-Zyklus, eine bedeutsame Manifestation der Frankfurter Musikpflege, die der Frankfurter Pianist Georg Kuhlmann mit einem Zyklus von Beethoven-Abenden ergänzte, und als ein weiteres das Musikleben der Stadt in ungewöhnlicher Weise vertiefendes Unternehmen die Darstellung des gesamten Bachschen Orgelwerks durch Prof. Helmut Walcha, den Orgelmeister der Hochschule. — Zum Frankfurter Komponistenkreis unterhalten die Mainzer städtischen Konzerte rege Beziehungen. Karl Maria Zwißler hat sich als erster für Bersacks Orchesterwerke („Symphonische Musik“ und „Bagatellen“) eingesetzt, er widmete Hermann Reutter einen großzügig angelegten Kompositionsabend, der neben der Hölderlin-Kantate „Gesang des Deutschen“ und dem Klavierkonzert Reutters ein neues großes Chorwerk, eine Chorphantasie nach Goethe-Versen, als ein geistig schwerwiegendes und musikalisch vielsagendes Werk herausstellte. Zwißlers wache und kluge Musikerpersönlichkeit hat dem Mainzer Konzertwesen, namentlich im Einsatz für neue Musik, eine führende Stellung im Südwesten erobert (er hat in den vier Jahren seines Wirkens vierzig neue Werke — in einer durchaus charakter- und wertvollen Auswahl — zur Diskussion gestellt). Hinzu kommt die ungemein plastische, intensive und präzise Wiedergabe, die Zwißler erarbeitet, die geschliffene Musizierform des Orchesters, die musikalische Sicherheit des Chors (Mainzer „Liedertafel“), die diesen Konzerten allenthalben einen guten Ruf erworben haben, beim Mainzer Publikum allerdings noch nicht ganz den breiten Widerhall finden, den sie verdienen. Vielleicht wird eine stärkere vorbereitende und werbende Pionierarbeit die Konzertgemeinschaft diesen Bestrebungen und Leistungen noch mehr aufschließen können. — Das vom Hessischen Landestheater durchgeführte Darmstädter Konzertwesen kann sich hierin auf günstigere Voraussetzungen stützen. In diesem Winter zogen sich die von Fritz Mechlenburg geleiteten Sinfoniekonzerte (im Gegensatz zu der dem Gegenwartsschaffen bemerkenswert aufgeschlossenen Darmstädter Opernarbeit) im allgemeinen mehr auf die Traditionslinie zurück. Ein Programm gesicherter Werte wurde in gediegener Form geboten, zum Teil in schön gerundeten Gemeinschaftsleistungen vom Orchester, dem Chor (in Verbindung mit dem Darmstädter „Musikverein“) und Solisten des Hessischen Landestheaters in den Aufführungen der Pfitznerschen Eichendorff-Kantate „Von deutscher Seele“, der Bachschen Johannespassion, der Missa solemnis Beethovens. — In Wiesbaden ist August Vogt als städtischer Musikdirektor mit schönem Erfolg bestrebt, die oft mehr repräsentativen oder gesellschaftlichen Anlässe des Musizierens mit künstlerischen Zielsetzungen zu verbinden. Für diese kulturelle Fundiertheit des Wiesbadener Musiklebens ist es von Bedeutung, daß Vogt die eingehende chorische Arbeit mit dem städtischen Gesangverein in den Vordergrund rückt (Aufführungen der Missa solemnis und des Chorwerks „Die Kelter“ von Karl Schäfer, vom gleichen Chor beim Grazer Chorfest uraufgeführt, taten das dar). Aber auch die Festkonzerte der Mai-

wochen, die ja für Wiesbaden stets einen Höhepunkt kurstädtischen Lebens bedeuten, waren von Vogt gehaltvoll ausgestaltet worden. Besonders dankbar begrüßte man hier den planvollen Einsatz für neue Werke von im Felde stehenden Komponisten. Wolfgang Steinecke

DAS MUSISCHE GYMNASIUM IN FRANKFURT AM MAIN

Inmitten herrlicher Waldbestände und in der Nähe sonniger Sportplätze liegt das junge Frankfurter Musische Gymnasium. In Wahrheit treffen somit alle Vorbedingungen für die „Schönheit der Arbeitsstätte" zusammen. Jugend, hineingestellt in das Erleben von Natur und Kunst, wächst hier unter den Segnungen der Gemeinschaftserziehung heran. Wieviel sichtbare Vorzüge hat der Internatsbetrieb schon erwiesen! Ein wetteiferndes, kameradschaftliches Zusammenstehen beseelt die etwa 115 Schüler und 15 Lehrkräfte umfassende Schulgemeinde. Begleiten wir sie einmal auf einem Tageslauf! Morgens um 6.30 Uhr klingt meist von einem Mitschüler geschaffene Vokal- und Instrumentalmusik in die Schlafräume, in die sich gewöhnlich 8—12 Jungen teilen. Absicht der weiteren Baupläne ist, einen großen gemeinsamen Schlafsaal zu errichten. Der Frühsport und ein frischfröhliches Morgenlied wecken die Lebensgeister für die beginnende Arbeit. Überhaupt: das Singen ist nach den vor allen von Oberregierungsrat Dr. Miederer vorbereiteten Grundsätzen die Seele der musischen Erziehung. Bei Tisch, am Feierabend und bei festlichen Anlässen vermittelt das Lied die Stimmung, während das wöchentliche Fahnenlied die Schulgemeinde in die große Volksgemeinschaft hineinstellt. Nun geht's in die freundlichen neuzeitlichen Klassenräume. Auf höchste Leistungen ausgerichtet, werden hier alle Fächer einer Oberschule unterrichtet. „Ich bin bestrebt, daß Deutsch von einem Deutschlehrer, Mathematik von einem Mathematiklehrer unterrichtet wird, d. h. jeder soll mit ungeteiltem Herzen bei seinem Fach sein", sagt Dir. Kurt Thomas. Und darin liegt wohl das Geheimnis der seitherigen Erfolge mitbegründet. An jedem Vormittag ist eine Stunde Musiktheorie; darin sollen die Abiturienten dermaleinst so weit gefördert sein, wie es in den Nebenfächern einer Hochschule der Fall zu sein pflegt. Daß die ministerielle Verfügung Fachmusiker mit der Unterrichtserteilung betraute, hat sich in den öffentlichen Vortragsabenden der Anstalt in anerkennenswerten Leistungen aller Jahrgänge gelohnt. Sie haben ja schon für die strenggehandhabte Aufnahmeprüfung ein gerüttelt Maß von Können und Begabung mitzubringen. In den Nachmittagsstunden herrscht in den jeweiligen Unterrichtsräumen mit den 22 Flügeln und Klavieren, der Orgel und den Cembalos ein Leben wie in einem Konservatorium. Bis draußen über dem Wald die Dämmerung hereinbricht, wird hier in Singgruppen und im Orchester, im Einzelunterricht und in der für jeden einzelnen täglich 1½ Stunden umfassenden Übungszeit der Grund gelegt für ein im späteren Berufsleben sich bewährendes Können. Denn wer später von den Schülern nicht in die Wirtschaft oder Wissenschaft übergehen will, hat auch das Rüstzeug für den Musiker- und Lehrberuf vollwertig mitbekommen. Eine Welt für sich stellt die Erziehungsstätte dar, in der ein Arzt, ein Rentmeister und Sekretär, ein Instrumentenmacher, Handwerker, Wirtschaftspersonal und eine Hausdame mit ihrem Stab für die Anliegen des Daseins sorgen. Schon jetzt ist die Anteilnahme aller Volkskreise so groß, daß die Lebensberechtigung dieses Schultyps und die Form seiner inneren Gestaltung vollauf erwiesen ist. Gottfried Schweizer

DIE GÖTTINGER HÄNDELGESELLSCHAFT

feierte in einem Festkonzert am 20. Juni in der Göttinger Universitätsaula die 20jährige Wiederkehr des Tages, an dem mit der Erstaufführung der „Rodelinde" von Händel unter der Leitung von Oskar Hagen jene Händel-Renaissance begann, die in fortschreitender Entwicklung weit über Göttingen hinaus gewirkt hat (man vergegenwärtige sich, daß z. B. die Oper „Julius Cäsar" in Deutschland allein über 200 Aufführungen erlebte). In einer Festrede betonte Geheimrat Prof. Dr. Brandi die besondere Aufgabe der kleinen Universitätsstadt im Kulturhaushalt der Nation. Das Konzert stand unter Leitung des jetzigen Betreuers der Göttinger Händel-Festspiele, Generalmusikdirektor Fritz Lehmann-Wuppertal. Man hörte Arien (Maria Engel und Günther Baum) und Kammermusik (Berliner

Kammermusiker von Händel). Als neueste Veröffentlichung der Gesellschaft erschien soeben im Bärenreiter-Verlag der Klavierauszug der Oper „Ariadne", deren Uraufführung in diesem Jahr geplant war, aber auf das nächste Jahr verschoben werden mußte.

Musikalisches Schrifttum

RICHARD WAGNER-BÜCHER

„Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner" ist von Friedrich Herzfeld unter Benutzung bisher unveröffentlichten Materials aus rund 100 Briefen Minnas in einem umfänglichen Buche (376 S. mit 24 Bildern, Verlag Wilhelm Goldmann, Leipzig 1938; Leinen RM 8.50) neu dargestellt worden. Die Absicht war, Minna Planers Bild anders zu zeichnen, als es früher, von der Parteien Haß und Gunst verwirrt, sich darbot: sie vor ungerechter Aburteilung zu schützen, aber auch vor übergroßer Lobpreisung, die nur feindseliger Einstellung zu Richard Wagner entsprang. Daß die am 5. 9. 1809 geborene Minna aus bitterer Erfahrung ärmlich-drückender Verhältnisse den Wunsch und Willen hatte, zu gesicherterem Leben zu kommen, führte sie erst in die Arme eines Herrn von Einsiedel; er machte die Siebzehnjährige zur Mutter einer Tochter Natalie, die zeit ihres Lebens für Minnas Schwester gelten mußte. Dann sollte ein Bühnenleben zu Glanz und Ruhm führen — und bescherte ihr 1834 in Lauchstädt die Bekanntschaft mit dem Theaterkapellmeister Richard Wagner, der sie 1836 in Königsberg heiratete, sich erst 1863 endgültig von ihr trennte und 1866 die Ehe durch den Tod der einsam in Dresden lebenden Frau beendet sah. Die äußeren Schicksale sind bekannt: Minna hielt nach anfänglichen Irrungen in Not und Elend dem Manne die Treue, der ihr nur ein paar Jahre gesicherten Glücks in seiner Dresdener Kapellmeisterzeit beschert hatte; sie darf nicht gering geachtet werden, weil sie nach bitteren Erfahrungen mit Jessie Laußot 1850 und der für sie eben unbegreiflichen und untragbaren Bindung Richards an Mathilde Wesendonk 1857 unter zehrender Eifersucht, verletzt und selber verletzend, den Mann oft bis zur Verzweiflung quälte, selber nicht minder gequält wurde und doch immer wieder zu ihm kam, sobald er sie rief, weil er sie brauchte. Sie kam, wenn andere wieder gegangen waren; sie bat beim sächsischen König um Begnadigung des „Revolutionärs" noch kurz vor ihrer Trennung von Richard, der dann an Scheidung um einer reichen Heirat willen denken konnte, obzwar er schon über seine neue und tiefste Bindung an Cosima von Bülow wußte. Verständlich, daß ein Buch, in dem diese Irrungen, Wirrungen eingehend beleuchtet und Minnas am Ende bis zu Verfolgungswahn und Haß umschlagende Empfindungen verständlich gemacht werden sollen, nicht nur ihre Beziehungen zu Richard Wagner knapp herausstellt, sondern zu einer ausführlichen Geschichte seines Lebens von 1834—66 wird, dabei notwendig auch Bekanntes wiederholen muß und nicht nur Minna verständnislos dem Geldgebahren ihres auch darin unerreichten Mannes gegenüberstehen läßt, der schließlich gar an eine Bezahlung der Unterhaltskosten für seine Frau durch Fremde denkt (S. 337). Senta war sie ihm nicht geworden, letzten Glauben hatte sie so wenig aufgebracht wie Elsa; nun gab ihr der Gatte ein Abbild in Fricka, als ihm schon Isolde in Mathilde vorschwebte — und war doch immer im klaren darüber, daß ihm kein anderer so lange geblieben wäre wie diese Frau, die er nach fast 30 Jahren verließ und dann nicht einmal zu Grabe geleitete: Menschliches, Allzumenschliches wird da nicht immer auf Verständnis rechnen dürfen, wo unbeirrbarer Glaube an ein großes künstlerisches Ziel jede andere Rücksicht als die auf Vollendung des Werkes ausschließt. Aus diesem Werk aber spricht zu uns immer wieder bezwingend der Richard Wagner, den wir lieben. — Ihn aus seinen Werken, den musikalisch-dramatischen wie den „Schriften", nahezubringen und ihr Werden durch aufschlußreiche Briefe und andere Selbstzeugnisse zu erläutern, unternimmt Alfred Lorenz in zwei starken Bänden (487 und 486 S.), jeder in Leinen RM 8.50, im Verlage von Bernhard Hahnefeld, Berlin, 1938), die in eine Reihe „Klassiker der Musik in ihren Schriften und Briefen" gehören und durch gute Auswahl, ausführliche Nachschlageregister, Werkverzeichnisse und Bilder den Text noch leichter benutzbar machen. Schütz und Johann Sebastian Bach, Händel und Gluck, Haydn

und Mozart, Beethoven und Weber — und neben Richard Wagner Peter Cornelius und Johannes Brahms sollen in gleicher Weise den Lesern lebendig vorgestellt werden: ein Plan, dem volle Aufmerksamkeit und, nach den vorliegenden Wagnerbänden, auch uneingeschränkte Anerkennung gebührt, wenngleich im einzelnen immer Meinungsverschiedenheiten über Auswahl und Zusammenstellung bestehen werden: sie gehen in erster Linie den Fachmann an, während der große Leserkreis aller musikalisch Interessierten restlos bejahen darf, was ihm hier geboten wird. Hans Lebede

Zeitschriftenschau

Instrumentenkunde

Der Gauverbandsleiter Friedrich Rein gibt als Leiter der Städtischen Turmmusik der Hauptstadt der Bewegung einen lehrreichen Beitrag „Aus der Geschichte der Turmbläserei" („Die Volksmusik", Jg. 5, S. 105—108).

In der Schweizerischen Musikzeitung Jg. 80, S. 161—168 veröffentlicht Walter Nef einen Aufsatz über „Die Basler Instrumenten-Ausstellung". Der Verfasser ist Mitarbeiter an der Ausstellung gewesen, die am 10. März 1940 eröffnet wurde und konnte so aus Praxis und eigener Anschauung über Aufgabe der Ausstellung, Einteilung der Instrumente sowie ihre historische Gliederung einen dankenswert ausführlichen Bericht geben.

Authentisches Quellenmaterial bringt G. F. Wehle über das Instrument „Neu-Tschang", das zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden ist. Wehle zeigt den Weg des heute so gut wie verschollenen Instruments aus der Verborgenheit der Herrnhuter Gemeinde bis zum Hofe Wilhelms III. („Allgemeine Musikzeitung" Jg. 67, S. 209—210).

Musikgeschichte

In der Allgemeinen Musikzeitung Jg. 67, S. 202—204 behandelt Wilhelmine Kraus unter „Musiker unserer Tage", „Flämische Komponisten" mit Beispielen aus dem Schaffen verschiedener Meister, ihren Stil aufweisend.

Der Sonate und dem Reichtum ihrer einzelnen Sätze ist eine Reihe von Aufsätzen gewidmet („Der Musikerzieher" Jg. 36): Ernst Bücken: „Zur Geschichte der Sonate" (S. 109—110); Herm. Halbig: „Der Formreichtum des ersten Sonatensatzes" (S. 111—113); Karl Blessinger: „Liedform und Variation im zweiten Sonatensatz" (S. 113—115); Adam Adrio: „Menuett und Scherzo" (S. 115—117); Hilmar Trede: „Das Sonaten-Finale" (S. 117—119).

Zum hundertjährigen Todestag Paganinis veröffentlicht die „Musica d'Oggi" Jg. 22, S. 155 bis 160 von Mario Ferrarini eine Arbeit über »L'orchestra di Paganini e i direttori del suo tempo.«

Einen Aufsatz „Zur Geschichte des Notendruckes" von Wolfgang Schmieder bringt die „Allgemeine Musikzeitung" (Jg. 67, S. 217—218). Anlaß zu dieser Darstellung der Entwicklung des Notendrucks von seinen Anfängen bis zu den modernen Verfahren ist das 500. Jahr der Wiederkehr der Erfindung der Buchdruckerkunst.

Gino Roncaglia behandelt in ausführlicher Arbeit mit zahlreichen Notenbeispielen unter Benutzung der Biblioteca Estense in Modena »Le composizioni strumentali di Alessandro Stradella« (»Rivista Musicale Italiana« Jg. 44, S. 81—105).

Musikwissenschaft und Bibliographie

H. Killer widmet einen Aufsatz „Gedanken über einen Meister" dem Gedenken des Freiherrn von Reznicek, der am 4. Mai sein 80. Lebensjahr vollendete („Die Musik" Jg. 32, S. 224—226).

Max Auers, des Verfassers des Buches „Anton Bruckner" gedenken in der „Zeitschrift für Musik" Jg. 107 Peter Raabe (S. 257) und S. von Hausegger (S. 258). Max Auer vollendete sein 60. Lebensjahr.

„Die Musikpflege" Jg. 11, S. 51—52 ehrt Bruno Kittel mit einem Aufsatz von Arno Rentsch: „Bruno Kittel 70 Jahre".

„Zum 80. Geburtstag Gerhard Schjelderup's" setzt sich Hugo Erdmann für den am 29. 7. 1933 verstorbenen Musikdramatiker ein (Zeitschrift für Musik" Jg. 107, S. 268—270).

Johannes Biehle, der am 18. Juni sein 70. Lebensjahr vollendete, veröffentlicht in der Zeitschrift „Die Musik" Jg. 32, S. 258—263 einen Aufsatz über „Das Optimal des Raumes. Eine Klarlegung für den Musiker, Redner und Akustiker über den günstigsten Nachhall". Der große Gelehrte gibt in seiner aufschlußreichen

Arbeit „die Verbindung zu dem Redner und Musiker".

Anknüpfend an den Meinungsaustausch über isländische Volksmusik zwischen Paul Treutler und Erik Eggen bringt außer der eigenen Stellungnahme hierzu Jon Leifs eine Arbeit über die „Musik in Island". Ausgehend von den geschichtlichen Grundlagen entwickelt der Verfasser Kultur und Kunst Islands aus normannischem Geist und zeigt die Entwicklung altisländischer Volksmusik bis zum heutigen Kunstschaffen in Island („Zeitschrift für Musik" Jg. 107, S. 266—268).

Erich Valentin legt seine „Gedanken zu den Bayreuther Festspielen 1940" in der „Zeitschrift für Musik" nieder unter dem Titel: „Bayreuth, Geschichte einer Idee" (Jg. 107, S. 385—388).

Die „Blätter des Bayreuther Bundes" Jg. 15, S. 11—15 veröffentlichen eine „zeitgemäße Betrachtung" von Otto Daube: „Der Engländer in den Pariser Novellen Richard Wagners".

Volkslied und Musikerziehung

„Musikalische Mundarten" im Volkslied spürt Werner Danckert auf in seinem Aufsatz „Von der Stammesart im Volkslied" und bringt eine Reihe musikalischer Beispiele im Vergleich verschiedener Fassungen. Es ist ein reiches Material aus unserem Liedgut, aus dem „der Anteil der Stämme am Gesamtgefüge der deutschen Nationalkultur" aufgezeigt wird. („Die Musik" Jg. 32, S. 217—222).

In einem Leistungsbericht über die „Facherziehung der Musik- und Kunststudenten im Krieg" zeigt Rolf Schroth den deutschen Kunststudenten als politischen Künstler sowohl in der Dichtung, der Musik als auch in der bildenden Kunst, der sein Können als „Waffe in dem Ringen um völkische Freiheit einsetzt" („Die Musik" Jg. 32, S. 222—224).

Gerhard Pallmann verhilft in seiner Arbeit über „Das Kriegserlebnis im Spiegel des Seemannsliedes" dem deutschen seemännischen Volksliedgut zu Ehren und bringt eine Reihe Lieder aus dem Weltkrieg und jüngster Zeit („Die Musik" Jg. 32, S. 227—231).

„Tanz und Musik im nationalsozialistischen Staat" von Hans Frucht („Zeitschrift für Musik" Jg. 107, S. 261—265) behandelt den Gemeinschaftstanz im allgemeinen und die Tanzgemeinschaft der Bodeschule in München in ihrer Erzieherarbeit im besonderen.

„Die Volksmusik" Jg. 5, S. 101—105 entnimmt der Festschrift zum 60. Geburtstag von Professor Fritz Stein einen Beitrag des Präsidenten der Reichsmusikkammer Peter Raabe: „Über die Werktreue und ihre Grenzen". Der Verfasser wendet sich gegen die ungetreuen Textwiedergaben unserer großen Meister und richtet einen beherzigenswerten Appell an die Pädagogen, denen er den Vorwurf nicht erspart, hinsichtlich der Genauigkeit im Auffassen des Notenbildes völlig versagt zu haben. Peter Raabe verlangt ebenfalls von der Kritik mehr Aufmerksamkeit gegenüber werkuntreuen Musikaufführungen.

„Aus der Arbeit der Staatl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin" berichtet ihr Leiter Fritz Stein an die „Zeitschrift für Musik" Jg. 107, S. 388—395. Der Verfasser zeigt die Fülle von Anregungen und Studienmöglichkeiten, die in diesem Hause deutscher Kunst der jungen Generation geboten wird.

A. Bonaccorsi schreibt in der »Musica d'Oggi« Jg. 22, S. 160—163 über »Cinque melodie popolari", gibt ihren Ursprung und ihre verschiedenen Fassungen im Notenbild.

„Melodiekerne, die in vielfachen Wandlungen immer wiederkehren" teilt Alfred Schmidt in einer Arbeit mit über „Wandlungen einer Volksmelodie". Zum Vorwurf ist das bekannte Variationenthema von Mozart gewählt: »Ah! vous dirai-je, Maman« (Köchel Nr. 265). Aus der Fülle der Wandlungen wird eine stattliche Anzahl einschneidenster Veränderungen mit Notenbeispielen belegt („Zeitschrift für Musik" Jg. 107, S. 395—399).

Die Monatsschrift der Schweizerischen Sing- und Spielbewegung „Volksmusik und Hausmusik" Jg. 7 veröffentlicht einen Aufsatz von Alfred Stern (S. 51—54), der dem zu Jahresbeginn verstorbenen Herausgeber und Bearbeiter Schweizer Volkslieder gewidmet ist: Otto von Greyerz. Das erste Bändchen „Im Röseligarte" gründet sich auf eine umfangreiche Volksliedforschung. Von Otto von Greyerz selbst wird aus dem 2. Band „Sprachpillen" ein Aufsatz wiedergegeben (S. 56—58), in dem der Verstorbene das Hochzeitslied „Bin alben e wärti Tächter gsi —" behandelt.

Annemarie Krille

VOLKHAFTE EIGENSCHAFTEN DES INSTRUMENTENKLANGES

VON HELMUT SCHULTZ

(Nach einem Vortrag, gehalten im Mai 1938 während der „Reichsmusiktage" in Düsseldorf)

Verhältnismäßig bequem kann bei Instrumenten, die nur in einer bestimmten Gegend verwendet werden, von dieser ihrer Heimat aus auf die ihnen zukommende volkhafte Rolle rückgeschlossen und umgekehrt in der Eigenart ihrer musikalischen Verwertung manches grundsätzliche, an sich außermusikalisch bekannte Merkmal des betreffenden Stammes oder Volkes wiedererkannt werden. Dabei ist wenig wesentlich, ob eine solche Instrumentengattung wirklich nur an einem bestimmten Platz der Erde gebaut und benutzt wird; derlei Fälle sind, wie man weiß, nicht gerade häufig, weil fast überall ein Austausch kultureller Besitztümer betrieben wurde und wird — indessen bieten etwa das „Anklung", das bezeichnend ortsgebundene Rasselinstrument Javas, und (uns näher gelegen) die in Finnland gebräuchliche Sonderart des Psalteriums, die mit dem Vortrag der Kalewala-Gesänge unlöslich verbundene Kantele, immerhin ungefähr treffende Beispiele. Allein es kommt etwa das gleiche Ergebnis zutage, wenn von einer einstmals über weite Strecken verbreiteten Instrumentenfamilie sich gewisse Mitglieder bei einem Volk ihre Zuflucht gesichert haben, dort dann einer eigentümlichen, unverwechselbaren Spieltechnik unterworfen und vor der Gefahr der Wandlung und Verdrängung einigermaßen geschützt wurden, wie es der slawische oder schottische Dudelsack bezeugen mag. Und zum dritten sind von mancher Instrumentengruppe, die in den Hauptgebieten musikalischer Kunstübung einer strengen Züchtung und Auslese zugeführt wurde, in den Randzonen der Musikkultur frühere, technisch wohl „zurückgebliebene" und minder leistungsfähige Gestalten noch am Leben und können da in ihrer Weise durchaus eindringlich und mit Hilfe ihrer Tonordnung daseinsverbunden wirken. Das läßt ganz günstig ein Vergleich der uns geläufigen Streichinstrumente mit der „Gusle" erkennen, jenem zweifelsohne urwüchsigen, doch anpassungsfähigen Einsaiter, dessen Handhabung wiederum mit dem Gesang heilig-heldischer Lieder verknüpft ist. Eingeräumt, daß die Grenzen zwischen Erfindung und Übernahme, zwischen Bewahrung und Rückbildung fließende Grenzen sind: alle musikalischen Geräte der besagten Arten zeigen das Merkmal, daß sie bald oder später mit ihren Pflegern, oft übrigens nach uralter Sitte mit einer Kaste, einem Stand, einem Beruf, geradezu verschmelzen und von deren Vorrecht oder Mißachtung nicht mehr abgetrennt werden dürfen. Die Reihe geht von den Instrumenten der Priester

bis zu denen der Jahrmarktsgaukler, von der königlichen Harfe bis zur berüchtigten Knarre der Lumpensammler und der Aussätzigen! Tauchen Gattungen von solcher Heimatbetonung einmal anderswo auf, dann ist die Regel, daß sie auch für den nicht fachkundigen Beurteiler einen Hauch von ihrer Umwelt, einen Nimbus vielleicht, mitzubringen scheinen, so daß die Balalaika ohne weiteres als russisch, das Zimbal als ungarisch, besser: zigeunerisch, das Banjo trotz seiner Abkunft von der Gitarre als neger-amerikanisch angesprochen wird. Selbst der flüchtigen Neugierde stellt sich der Reiz des Fremdartigen im Volks- oder Ländernamen dar, einem Ursprungsstempel ähnlich.

Die vielseitigen Aufgaben der Instrumentenforschung auf diesem heimatlich bestimmten Felde und die wesentlichen Aufschlüsse, die von da aus für die Wanderwege der Instrumentenformen noch erhofft werden können, sind dadurch erleichtert, daß der Betrachtungswinkel in sämtlichen so gelagerten Fällen gleichsam vorgezeichnet ist. Zu einem angemerkten Zeitpunkt, geschichtlich gesehen, oder im Umkreis einer in sich gegründeten — sei es reifen, sei es anfangshaften — Kultur, völkerkundlich angeschaut, verrichtet das Instrument die jeweils ihm zukommenden Dienste, es erhält aus seiner Rolle den ihm zustehenden Wertmaßstab, und folglich wird über seine landschaftlich-rassische Bindung keine Unklarheit obwalten. Im ägyptischen Alten Reich haben die Längsflöte und die Großharfe, im klassischen Griechenland Doppelschalmei und Lyra (oder Kithara) mit ihrer bekannten Gabelung der ethischen Pflichten das Instrumentarium dem gezeigten Sinne nach beherrscht.

Anders diejenigen Instrumente, die minder ortsgebunden sind, sondern wegen ihrer Geschmeidigkeit oder allgemein dank einer glücklichen Fügung sich weithin ausgebreitet haben. Hier möchte man meinen, es gebe keine Rücksicht auf Volkstumsgrenzen, hier erfreuen sich die mehr oder weniger benachbarten Nationen ein und desselben Besitzes, und hier heißt es, den volkhaften Eigenheiten des Klanges schärfer nachzuspüren. Denn es fallen die Hemmnisse weg, die sonst etwa den benötigten Stoff, Bambus und Stein, Holz und Metall, und das Rüstzeug für den Instrumentenbau auf gewisse Plätze beschränken. Der Handel, die Ausfuhr, die Schaffung eigener Werkstätten lassen zum guten Teil vergessen, aus welcher Gegend ein Instrument in seiner nun „internationalen“ Gestalt anfänglich gestammt hat. Freilich beobachtet man, daß auch dann eine leise Erinnerung gerne noch nachschwingt; noch nach ihrem europäischen Siege galt die Querflöte geraume Weile als betont deutsch, was den englischen Namen »german flute« angeregt hat zur Unterscheidung von der bei den Engländern nebenher beharrlich weiter gespielten, ja als »recorder« bei ihnen heimatlich geschätzten Schnabelflöte; noch lange gehörten die Violine und ihre Schwestern, entgegengesetzt den Violen und Gamben, zumindest in der Idee nach Oberitalien; noch bis an die Gegenwart heran hat die Oboe in Frankreich ihren Mutterboden. Und den Nürnberger Flöten und Posaunen, den Cremoneser Geigen und den Pariser Oboen wurde oder wird gewohnheitsmäßig ein besonderer Wert zugeschrieben. Aber in der Hauptsache soll beileibe nicht geleugnet werden, daß eine

Auswahl von Instrumenten sich zum abendländischen Orchester zusammengetan hat, daß durch diesen Sammelbegriff, in den desgleichen die Gruppierungen der Haus- und der Kammermusik einzubeziehen sind, die Abweichungen von ehedem für den oberflächlichen Eindruck in ähnlicher Weise verwischt wurden, wie die Musik des Abendlandes als solche, die amerikanischen Absenker eingeschlossen, nach einer erst kürzlich fragwürdig gewordenen Ansicht allenthalben einebnend gewirkt habe. Entsprechend wäre vom „ostasiatischen" und „malaiischen Orchester" zu reden, soweit es nicht europäisch umgemodelt ist.

Die Folgerung liegt also nahe, das Instrument sei in derartigem Rahmen von seinem Entstehungsgrunde und selbst von seiner stofflichen Bedingtheit abgelöst, es sei nicht anders völkerverbindend als die Singstimme, die doch auch immer, wo es auf Musik schlechthin ankomme, verfügbar sei, und der naturgewollte Unterschied von Menschenstimme und Instrument falle nun kaum in die Waagschale. Trotzdem bleibt der Unterschied gültig, bloß in sozusagen umgekehrter Richtung. Bei einer geschichtlichen Betrachtung versinnbildlicht die Singstimme wohl gegenüber den Wandlungen des Instrumentenvorrats die Macht der naturhaften Beständigkeit; hier indes, wo ein Quervergleich herausspringen muß, ist die vox humana nichts Ebenmäßiges, sondern abhängig von der jeweiligen Körperbeschaffenheit ihres Besitzers, zumal von dessen Kehlkopfbau, gar nicht zu gedenken des persönlichen Wesens der Sprachen, mit denen der Gesang verkoppelt zu sein pflegt, und der mannigfachen Sitten und Überlieferungen, die zum Beispiel am Mittelmeer bereits dann und wann eine dem nordländischen Ohr fremde, mit orientalischem Gebrauch verwandte Singübung begünstigen. Wie aber das Instrument? Es bringt bei seiner Aufnahme die ungefähr fertige Gestalt und die technischen Anforderungen mit, die sich nicht einfach abbiegen lassen. Man könnte deshalb glauben, daß eine Geige in den Händen des Norwegers, des Deutschen und des Spaniers, für die drei dieselbe Meisterschaft angenommen, zum Verwechseln genau denselben Klang geben werde; und in der Tat ist gewünscht worden, es solle von einem „Ideal" aus keine volkhafte Eigenheit in der Instrumentenverwertung spürbar sein, vielmehr sollten bis zum großen Orchester hin die national etwa bemerklichen Vortragsbesonderheiten zum Muster des „Idealklangs" verschliffen werden, ziemlich wie im „gemischten goût" des Rokoko.

Jedoch der Mensch, der das Instrument verwendet, steht wiederum vornean. Er beseelt es mit den ihm angeborenen, verschiedenen Mitteln. Die Möglichkeiten dafür sind nicht die auffälligen des Kehlkopfs, allein von der leiblichen und geistigen Anlage her sind sie gegensätzlich genug. Das Einzelinstrument und die Gattungsgemeinschaft des Orchesters haben bestimmt ihren vorausgreifenden, unumgänglichen Klangwillen; in der Hauptsache betrifft das die hochgezüchteten, empfindlichen Instrumente, obzwar auch das öfers unterschätzte Schlagzeug hinzutreten darf. Ferner muß der Plan des Komponisten, geäußert in der Nutzung des Klangkörpers und je nachdem über die Volkstumsgrenzen hinausstrebend, zu seinem Recht kommen. Niemand wird ernsthaft begehren, daß eine Symphonie Beethovens dem falsch ausgelegten nationalen

Stil zuliebe vom romanischen oder slawischen Orchester verzerrt werde. Dennoch bleiben erhebliche Freiheiten übrig, die gegenüber dem Instrument und gegenüber der Komposition zu verantworten und letzthin zu billigen sind. Schon die Schallplatte verrät im großen Umriß, wie die Unterschiede sich ankündigen, wie der Italiener unwillkürlich sein Brio und seine melodische Inbrunst mit Hilfe der Streicher auslebt oder den Zupfern eine Gegenrolle vergönnt, wie der Deutsche die gezeichnete Linie der herberen Bläser hervorkehrt, wie der Franzose seine spritzige Rhythmik noch im Wechsel der orchestralen Klanggruppen anzeigt. Was im Tutti verschwimmen mag, offenbart sich im Solo, und was die Nation als Ganzes verschmilzt, werden ihre Teile, die nördlichen und südlichen Stämme in den ebenen und bergigen Landschaften, desto klarer dem Instrument anvertrauen. Die Bedeutung des „Klanges" erschöpft sich keineswegs im akustischen Wesen des „Tones"; sie wird gespiegelt in den Feinheiten der Stärkegrade, der Zeitmaße, der Phrasierung, und das Instrument durchwebt klanglich alle die melodisch, akkordisch oder polyphon gearteten Formen, denen es zum Dasein verhalf.
Also gehören die beiden Aufgaben zusammen: jene heimatbezogenen Gattungen aus ihrer Umwelt zu erfassen und die übernationalen Klangvermittler, solistische und orchestrale, in ihren größeren Kulturkreis dergestalt einzuordnen, daß sie zugleich als Werkzeuge der vielen volkhaft abweichenden Ausdrucksabsichten erscheinen. Die zweite Aufgabe ist die schwerere. Auch von ihr aus in diesem Klangreichtum gebührend anerkannt zu werden, darf das Instrument beanspruchen.

LIEBESLIEDER-WALZER VON BRAHMS IN ORCHESTRALER FASSUNG VON EUGEN SCHMITZ

Unter den wertvollen Autographen der Musikbibliothek Peters in Leipzig findet sich eine zierliche Partitur in Kleinfolio von Johannes Brahms, die eine Reihe der bekannten ursprünglich für vierhändigen Klaviersatz und Gesangsquartett geschriebenen Liebeslieder-Walzer des Meisters in Orchesterfassung enthält. Diese Bearbeitung ist vor kurzem von Wilhelm Weismann im Verlag Peters veröffentlicht worden. Ein kurzes Vorwort gibt Auskunft über ihre Entstehung und sonst einiges Wissenswerte. Die reizvolle Eigenart des Werkes rechtfertigt aber wohl noch eine kurze ergänzende Betrachtung schon deshalb, weil diese Gelegenheitsarbeit einen wertvollen Beitrag zur Lösung der alten Streitfrage bietet, inwieweit Brahms auf Wirkungen der Klangfarbe als solche sich einstellen wollte und konnte.
Die Instrumentation der Walzer ist auf Anregung von Ernst Rudorff erfolgt für eine Aufführung an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. Brahms hatte aber vorher selbst schon an eine Instrumentierung des ursprünglichen Klaviersatzes der Walzer gedacht: das ergibt sich aus seinem an den Verleger Simrock am 31. August

1869 gerichteten Brief, in dem er von den Walzern schreibt, daß „manche trefflich für Kleinchor und Orchester als zierliche Konzertnummern" passen würden. Als aber nun Rudorffs Wunsch an ihn herantrat, scheint Brahms zunächst doch gezögert zu haben, die Bearbeitung vorzunehmen. Erst auf wiederholte Bitte schickte er anfangs Februar 1870 dem Freund die Partitur von neun instrumentierten Stücken. Aus dem ihr vorausgehenden Begleitbrief ergibt sich, daß Brahms die Arbeit sehr rasch beendete und nicht mehr Zeit fand, die Instrumentation noch einmal zu überprüfen.

Die Handschrift umfaßt 62 Partiturseiten in der Größe 18×21,5 cm. Als Überschrift steht auf Seite 1 einfach „Walzer". Rechts über der ersten Notenzeile liest man „J. Brahms." Ein Datum ist nicht angegeben. Es sind aus den Liebeslieder-Walzern zusammengestellt die Nummern: 1 („Rede Mädchen"), 2 („Am Gesteine rauscht die Flut"), 4 („Wie des Abends schöne Röte"), 6 („Ein kleiner hübscher Vogel"), 5 („Die grüne Hopfenranke"), 11 („Nein, es ist nicht auszukommen"), 8 („Wenn so lind dein Auge"), und 9 („Am Donaustrande"). Zwischen die Nummern 5 und 11 ist ein Stück aus dem später als opus 65 veröffentlichten zweiten Teil der Liebeslieder-Walzer eingereiht: die Nummer 9 aus jener Folge („Nagen am Herzen").

Über die Reihenfolge der Lieder konnte Brahms schon bei Anordnung der Klavierausgabe nicht sogleich mit sich einig werden, wie aus den Briefen an Simrock zu ersehen ist. Auch jetzt bei der Auswahl der instrumentierten Nummern ergab sich noch einmal eine Umstellung, die allerdings in Weismanns Partiturausgabe nicht berücksichtigt ist, aus der Handschrift aber unzweifelhaft hervorgeht. Das fröhliche „Vogel"-Quartett, das in der Partitur an vierter Stelle steht, erhielt von Brahms nachträglich die Nummer 9, womit er andeutete, daß er es als Abschluß gesungen haben wollte. Das ist eigentlich verwunderlich, denn uns will heute scheinen, als wäre der ursprünglich zum Abgesang bestimmte Walzer vom Haus am Donaustrande ein sinn- und stilgemäßerer Ausklang. Auch würde er, da er wie das Anfangslied in E-dur steht, dem Zyklus eine einheitliche tonartliche Umrahmung geben. Immerhin wird Brahms die nachträgliche Änderung der Reihenfolge nicht ohne bestimmten künstlerischen Grund vorgenommen haben. So wie jetzt die Tonartenfolge in der Orchesterpartitur ist, tritt für den Zyklus die A-Tonika deutlich hervor. Das einleitende E-dur wäre nur als auftaktige Oberdominante zu verstehen. Dann kommt die Tonika in verschiedenen Abwandlungen: in Moll-Fassung (a), in Terzparallele (F), in Halbtonverschleierung (As), schließlich wieder durch die Oberdominante eingeführt als A-dur mit nochmaligem F-Zwischensatz. Nur die zwei g-moll-Gesänge fallen aus dem tonartlichem Rahmen. Aber das sind als schmerzliche Klagegesänge ja auch dem Ausdruck nach Außenseiter, Klänge aus einer anderen Welt gleichsam. Dadurch wird ihr tonartliches Eigenleben zum Tonsymbol.

Die Auswahl der Nummern ist offenbar nach dem Gesichtspunkt getroffen, Stücke zu instrumentieren, die schon im Klaviersatz ein gewisses orchestrales Gepräge tragen. Darüber hinaus aber war es Brahms darum zu tun, die neue Folge auch als neues

künstlerisches Ganzes wirken zu lassen. Das zeigt die von der gedruckten Reihenfolge abweichende Anordnung und die Aufnahme einer überhaupt neuen Nummer, eben jenes Sopran-Sologesanges „Nagen am Herzen", der dann erst 1875 in opus 65 im Drucke erschien. Daß die beiden Teile der Liebeslieder-Walzer, das opus 52 und das opus 65 geistig in einer Entstehungszeit wurzeln, lassen erhaltene Skizzen von Brahms ersehen. Unsere Partitur aber zeigt, daß sogar eine ganze Nummer der zweiten Folge schon jahrelang vor deren Druck vollendet war. Diese ist im übrigen das einzige Sologesangsstück im Rahmen der Folge. Neben ihr steht noch ein Duett. Alles andere sind Quartette, denn begreiflicherweise sollte der Orchestrierung auch möglichst ein voller Vokalklang zur Seite treten. Die Stimmungskurve der Gesänge führt von beschwingter Lebensfreude über Besinnliches, Schmerzliches, Gefühlvolles mit den beiden letzten Liedern zur heiteren Lebensbejahung zurück.

Die Schriftzüge der Partitur sind leicht und flüchtig. Man sieht, daß Brahms tatsächlich in Eile war. Auch Tintenflecken und Korrekturen erscheinen dafür kennzeichnend. Ebenso die Verwendung aller möglichen Abkürzungszeichen, so daß zum Beispiel ganze Abschnitte bei mehrmaliger Wiederkehr nur durch Hinweis auf ihr erstes Auftreten angedeutet sind. Die Singstimmen, die bereits gedruckt vorlagen, sind nicht notiert. Eine Ausnahme bildet nur die aus dem zweiten Teil vorweg genommene Nummer. Trotz der flüchtigen Schreibart ist aber unverkennbar, daß es sich um sorgsam erwogene Ausarbeitungen handelt. Nur schreibtechnisch hat sich Brahms jede Erleichterung gegönnt. Die Umgestaltung des vierhändigen Klaviersatzes in Orchesterfassung erscheint dagegen mit großer Sorgfalt vorgenommen. Es ist keineswegs mechanisch Note für Note beibehalten, sondern es wird hier durch Auflockerung, dort durch Füllung den besonderen Wirkungen des Orchesterklangs Rechnung getragen. Daß Brahms trotz der orchestralen Erweiterung des Klangkörpers nach wie vor an intime Wirkung dachte, geht bereits aus der erwähnten brieflichen Äußerung gegenüber Simrock hervor. Damals wünschte er sich, für die gesangliche Ausführung einen „Kleinchor". An Rudorff schrieb er dann sogar, daß rein solistische Gesangsbesetzung das Beste wäre.

Für die Instrumentation aber hatte er sich folgerichtig auf ein Mozart-Orchester beschränkt: doppeltes Holz, zwei Hörner und Streichquintett. Die Art der Instrumentation zeigt mit ihrer Vorliebe für Terzen- und Sextenführungen echt Brahmsische Eigenart. Sie ist wesentlich herber als die der volkstümlichen Meister des Wiener Walzers. Die ersten Violinen sind das melodieführende Instrument und werden als solches im Forte meist von den in Oktaven mitgehenden Flöten unterstützt. Die zweiten Violinen, auch wohl die Klarinetten oder Oboen, haben melodische Mittelstimmen. Kontrabässe und Celli geben die Grundtöne an. Die nachschlagenden Viertel des Walzerrhythmus werden von Bratschen, Hörnern und Fagotten gebracht. Die Beteiligung des Fagotts an ihnen erscheint ungewöhnlich. Bei Lanner und Strauß ist das Fagott entweder Melodieinstrument, oder es gesellt sich zu Cello und Kontrabaß als Träger der Baßtöne. Vereinzelt kommt das in unserer Brahmspartitur

freilich auch vor, wie denn überhaupt die Grundlinie der Instrumentation dem jeweiligen Ausdruck der einzelnen Nummern feinfühlig angepaßt erscheint.
Hervorzuheben in diesem Sinne wäre da zunächst die Nummer 2: „Am Gestein rauscht die Flut". Hier hat Brahms den synkopierten Rhythmus der begleitenden aufgelöst. Sie hat tonmalerischen Sinn als Abbild der am Gestein rauschenden Bässe und Mittelstimmen in eine fast konzerthaft wirkende Stakkatofigur der Celli Flut. In Nummer 3 „Wie des Abends schöne Röte" dachte Brahms zunächst an eine Erweiterung seiner orchestralen Mittel. Er schrieb eine pastorale Mittelstimme dieses schwärmerisch sentimentalen F-dur-Gesangs für Englisches Horn. Dann aber bereute er diesen Vorstoß in die Gefilde des Berlioz-Wagner-Orchesters. Er strich die Notenlinie des Englischen Horns wieder heraus und gab die Melodie den Bratschen mit streckenweiser Oktavverstärkung durch die Flöten. Auch Hörner waren in der Notierung vorgesehen, wurden aber dann ebenfalls nicht ausgeführt. So wie die Instrumentation nun vorliegt, bestimmt als Parallele zum Vokalduett von Sopran und Alt der Ton von Flöte und Bratsche das instrumentale Klangbild.
Das sentimentale Lied von der grünen Hopfenranke verzichtet auf die Violinen. Es wiederholt also im Kleinen ein bekanntlich altes Wirkungsmittel[1], das Brahms soeben im Großen im „Deutschen Requiem" und vorher in der Serenade Werk 16 erprobt hatte. Die Instrumentation ist denkbar einfach: Bratschen, Celli und Kontrabässe teilen sich in die Begleitung, Flöten und Fagotte bringen im Oktavabstand und meist in Terzen- oder Sextenführungen die Melodie. Der herbe, wirklich ein bißchen requiemhafte Klang entspricht ausgezeichnet der wehmütigen Grundstimmung des Liedes.
Das nun eingeschobene Sopransolo aus dem zweiten Teil der Liebeslieder-Walzer lernen wir hier in seiner Urfassung mit einer später geänderten Melodie kennen. Auch die zwei präludierenden Takte, die als spätere Einfügung auf freigebliebene untere Linien der Partiturseite geschrieben sind, lauten hier noch anders als später. Sie bringen als Auftakt die Oberdominante anstatt gleich mit der Tonika zu beginnen. Sonst finden sich keine Abweichungen. Die Instrumentation ist fast ganz auf Streicherklang gestellt. Bläser werden nur zu kleinen Schattierungen herangezogen.
Die humoristische Entrüstung, die aus dem Aufbegehren über die Klatschsucht der Leute spricht, ist durch eine dicke, fast lärmende Instrumentation der Nummer 11 ausgedrückt. Diese wird durch dynamische Bezeichnungen wie forte, sforzando und marcato noch unterstrichen. Der Mittelteil ist klanglich etwas zurückhaltender, aber mit der Überleitung zum Dakapo setzt der laute Ton sogleich wieder ein.
Bei dem schwärmerischen As-dur-Liebessang „Wenn so lind dein Auge" fehlen selt-

---

[1] In historischen Darstellungen werden als Vorbilder dieser eigenartigen Orchesterbesetzung meist Méhul und Cherubini genannt. Näher liegt aber doch der Hinweis auf die „Isis und Osiris"-Arie in Mozarts „Zauberflöte". Der feierlich ernste Klang dieser Nummer ist ebenfalls durch Verzicht auf die Violinen bedingt. Brahms, der ausgezeichnete Schubertkenner, dachte vielleicht auch an des Liedermeisters Vertonung von Goethes „Gesang der Geister", der ebenfalls ein Streichorchester ohne Violinen verwendet.

samer Weise im Orchester die Hörner, die man sich gerade hier ganz besonders schön verwendet denken könnte. Die Begleitfiguren waren, wie die Handschrift zeigt, zuerst für Violinen und Flöten in Oktaven geschrieben. Dann hat Brahms diese gestrichen und dafür Figuren für Soloklarinette in tieferer Oktavlage eingeführt.
Daß das nun als vorletzte Nummer folgende Lied „Am Donaustrande" ganz besonderes Wiener Gepräge trägt, ist schon im Klaviersatz unverkennbar. Man glaubte sogar einen Anklang an den Donauwalzer entdecken zu können. In der orchestralen Fassung wird von Anfang an das Abbild Wienerischer Blasmusik mit „gefühlvollem" Klarinetten- und Hornklang gegeben. Die Violinen sind lange aufgespart und treten nur gleichsam episodisch auf. An einer Stelle führt Brahms das Fagott als Baß zum Kontra B herunter. Er bemerkt aber dazu, daß die Führung, falls sie zu derb klingen sollte, vom Kontrabaß zu übernehmen sei. Bei der Berliner Aufführung geschah das tatsächlich, wie aus Rudorffs Briefen hervorgeht.
Ebenfalls betont auf Bläserklang gestellt ist endlich das fröhliche Schlußquartett vom Fang des „hübschen kleinen Vogels". Gleich der einleitende Finkenruf war ja ein gegebenes Holzbläsermotiv. Die späteren harpeggierenden Begleittriolen sind violinmäßig umgelegt. Das Stakkatomotiv bei „Leimruten-Arglist" erhält als gestoßene Flöten- und Klarinettenfigur wiederum tonmalerisches Gepräge als Abbild ängstlichen Flatterns. Der orchestrale Satz ist im übrigen auch bei diesem Lied verschiedentlich durchsichtiger als die Klavierfassung.
So bietet die Beschäftigung mit dieser Instrumentationsstudie des Meisters Brahms Anlaß zu stilkritischen Beobachtungen sehr anregender Art. Auch die Aufführungen, die bis jetzt veranstaltet wurden, haben die zweite Wirkung der Bearbeitung bewährt. Vor allem hat sich gezeigt, daß die Walzer, sofern kein Chor zur Verfügung steht, auch als reine Instrumentalstücke verwendbar sind, und gerade als solche können sie den heutigen Bedarf an intimer Entspannungskunst mit decken helfen. Brahms selbst sowohl, wie auch Rudorff, hatten ja diese Möglichkeit einer Aufführung ohne Gesang bereits ins Auge gefaßt. Den Vorzug freilich wird doch stets, gerade auch um der poetisierenden Deutung der Orchesterfarben willen, die Wiedergabe von Ton und Wort behaupten.

WAS VERSTEHT MAN UNTER AKUSTISCHER ATMOSPHÄRE UND WELCHE GESICHTSPUNKTE SIND FÜR IHRE ÜBERTRAGUNG VON BEDEUTUNG

VON REINHOLD MERTEN

Unter akustischer Atmosphäre verstehen wir alle zusätzlichen akustischen Erscheinungen, die beim unmittelbaren Hören auf dem Wege vom primären Schallgeber mit seinen physikalischen Merkmalen (Klangspektrum nebst sekundären Klangmerkmalen) bis zum Ohr hinzutreten. Dieser Komplex ruft erst am Empfangsort, dem Ohr, die ein-

heitliche Empfindung des „Richtigen“ oder „Falschen“ hervor. Diese Definition stützt sich auf die Erfahrungen beim unmittelbaren Hören, weil bei einer Übertragung durch Mikrofone das ursprüngliche Bild weitgehend verändert werden kann. Wir haben es nämlich durch entsprechende Anordnung der Mikrofone in der Hand, den vorher definierten zusätzlichen Anteil des Klangbildes entweder zu unterdrücken oder mit zu übertragen. Daß aber die Mitübertragung eine zwingende Notwendigkeit zur Bildung eines richtigen Gehöreindruckes darstellt, sollen die folgenden Ausführungen beweisen. An dieser Stelle möchte ich vorschlagen, die unbestimmte Bezeichnung „Atmosphäre“ durch den Begriff „Klangmilieu“ oder „Klangumwelt“ zu ersetzen. Damit wird auch zugleich der hervorragende Anteil des Räumlichen beim Zustandekommen eines als richtig empfundenen Klangbildes genügend zum Ausdruck gebracht. Dieser Anteil des Räumlichen an dem komplexen Gebilde, das wir als Klangumwelt bezeichnen, ist bereits weitgehend untersucht. Der Raum, durch dessen Vermittlung überhaupt erst gehört wird, ist mitbestimmend durch seine Nachhallzeit nach Größe und Frequenzgang für das Richtig- oder Falschsein des subjektiven Hörbildes. Die Vernachlässigung des Räumlichen war in der Anfangszeit des Rundfunks durch mangelhafte technische Mittel bedingt. Die damalige Wiedergabe erinnert stark an den Klang alter Grammophonaufnahmen. Beide hatten jenen abstrakten, von der räumlichen Umwelt abgezogenen Klangcharakter, der durch das Wort „Schallkonserve“ eigentlich sehr treffend bezeichnet wurde. Mit der Verbesserung der Übertragungsmittel konnte man dann auch die früher fehlende Raumkomponente als wichtigen Faktor berücksichtigen. Es kamen bei der Schallplattenindustrie die ersten sogenannten „Raumtonaufnahmen“ zustande, während der Rundfunk sich allmählich von den alten schalltoten Studios abwandte und Senderäume zu bauen suchte, die eine der Sprache und der Musik adäquate Klangumwelt mit zu übertragen gestatteten. Trotzdem werden auch hier immer noch Fehler und Unterlassungssünden begangen.

Ein anderer Anteil der akustischen Atmosphäre fällt unter den technischen Begriff des Störspiegels. Er wirkt aber nicht immer, wie der Name vermuten lassen könnte, störend, sondern er stellt häufiger eine durchaus positiv zu bewertende Bereicherung des Klangbildes dar.

Um die gegebene Definition dessen, was wir als Klangatmosphäre bezeichnet haben, an einem konkreten einfachen Beispiel näher zu erweisen, nehmen wir die Übertragung eines Orgelkonzertes an. Es liegt in der historischen Entwicklung des Instrumentes begründet, daß wir mit dem Begriff Orgelklang auch den des zugehörigen großen, geschlossenen Luftraumes verbinden. Die beherrschende Stellung, die die Orgel im christlichen Kultus, vor allem aber in der protestantischen Kirchenmusik mit ihrem Höhepunkt in der Person Joh. Seb. Bach's einnimmt, beruht ja auf der bequemen Möglichkeit, große Versammlungsräume, wie Kirchen, mit genügender Schallenergie zu durchdringen. Diese Art der Tonerzeugung ist auch nicht kurzatmig, wie alle von Menschenmund, sei es durch Singen oder Blasen, hervorgebrachten Klänge, sondern

die Dauer und Stärke des Tones ist, da der Spieler nur die ihm aus den Bälgen zur Verfügung stehende Energie zu steuern hat, praktisch unbegrenzt. Der Ton der Orgel hat damit zwar eine gewisse Starrheit und Unmenschlichkeit bekommen. Dafür hat aber ihr objektiver, den feineren, fortwährenden Schwankungen der menschlichen Empfindsamkeit nicht unterliegender Ton eine bedeutende symbolische Kraft gewonnen. Die Orgel ist daher in ihrer Leidenschaftslosigkeit eine musikalische Verdinglichung gewisser Attribute der göttlichen Majestät. Bei keinem Instrument ist der Eindruck des vom Klang Umhülltwerdens so eindeutig wie beim Anhören einer Orgel im entsprechenden Raum. Diese Empfindung ist zum großen Teil darauf zurückzuführen, daß die Kirchenräume fast immer Räume großer Nachhallzeit sind, d. h., am jeweiligen Ort des Hörens ist der Hörer nicht mehr mit Sicherheit in der Lage, direkte und reflektierte Schallanteile zu trennen. Daher kommt auch dies eigentümlich Schwebende des Orgelklanges im Piano und die Schwierigkeit, die Schallquelle in einem solchen Falle zu lokalisieren. Um nun auf die Rundfunkübertragung zurückzukommen, so führen diese Betrachtungen zuerst darauf, daß gerade bei den Musiken, die der Rundfunk als Höhepunkt deutscher Musikkultur in sein Programm aufgenommen hat, vor allem also die großen Orgelwerke Bach's und seiner Zeitgenossen, ein der Größe des zur Verwendung gelangenden Orgelwerkes angemessener Raum mit übertragen wird. D. h. praktisch, wir müssen mit dem Mikrofon nicht in die Nähe der Orgel gehen, sondern gerade hier auf Mitübertragung eines entsprechend großen Anteils an reflektiertem Schall Wert legen. Es hat sich auch in der Erfahrung gezeigt, daß eine Orgel in einem Funksaal trotz guter Disposition und guten Spiels in der Übertragung nicht den befriedigenden Eindruck beim Hörer hinterläßt, wie es eine Wiedergabe aus einem Kirchenraum tut. Das liegt einfach daß mit Rücksicht auf den sonstigen Benutzungszweck des Rundfunkraumes die Nachhallzeit im allgemeinen weit unter der eines Kirchenraumes gleichen Volumens liegt. Man ist in solchen Fällen gezwungen, durch Benutzung von Echo- oder Hallräumen eine scheinbare Verlängerung der Nachhallzeit zu bewirken. Umgekehrt ist der unterschiedliche Klangcharakter der Kinoorgel ein Beweis dafür, daß die Attribute der Großräumigkeit, (akustisch erkennbar an langer Nachhallzeit) und der Klangstarre nur der liturgischen Orgel zukommen. Der ganze Klangaufbau der Kinoorgel und ihre mechanischen Hilfsmittel gehen darauf aus, dem Pfeifenklang jede Starrheit zu nehmen und sie gewissermaßen klanglich „menschlicher" zu gestalten. Sie entfaltet infolgedessen ihre besten Wirkungen im Gegensatz zur klassischen Orgel in entsprechend gedämpften Räumen, also in solchen, von denen sie auch ihren Namen hat.

Während wir es bei der Musik im allgemeinen nicht schwer haben, besonders wenn es sich um Sendungen handelt, die außerhalb des Funkhauses stattfinden, die dazugehörige Klangumwelt zu übertragen, ist es beim Sprechen noch in vielen Fällen ungeklärt, in welcher Form wir diesen Anteil mitgeben wollen und können. Daß die Klangumwelt von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit ist, erleben wir ja häufig genug bei großen politischen Kundgebungen. Die unerhörte Wirkung einer Führer-

rede ist im Lautsprecher noch um viele Grade gesteigerter, weil sie sich von dem Grunde eines durch die Anwesenheit einer großen Masse von Teilnehmern erzeugten Störspiegels abhebt. Das fortwährende leise Brodeln und Summen, das uns das Fluidum des Versammlungsraumes übermittelt, ist bei einer Sendung durch kein künstliches Hilfsmittel zu ersetzen. Man könnte theoretisch ein solches Geräusch bei einer anderen Gelegenheit aufnehmen und mit der Stimme eines Sprechers, der in einem isolierten Raum gesprochen hat, mischen. Der Eindruck wäre doch nicht der gleiche, weil wir die Wirkung der Worte des Sprechers auf die Zuhörerschaft und die Rückwirkung derselben auf den affektiven Stimmklang des Sprechers vermissen würden, ein Umstand, der zeigt, daß wir in der Lage sind, noch qualitative Differenzen psychologischer Art wahrzunehmen, denen gegenüber quantitativ-physikalische Meßmethoden versagen müssen. Im Kleinen erleben wir es in der Rundfunkpraxis immer wieder, daß ein Sprecher oder Sänger sich in dem Raum, in dem die Sendung stattfindet, nicht „wohlfühlt", ein Zustand, den der betreffende Sänger oder Sprecher zwar nicht näher definieren kann, aber dessen Existenz und Wirkung auf seine Leistung unbestreitbar ist. Die Nüchternheit und akustische Häßlichkeit mancher Sprechräume schafft eine Atmosphäre der Bedrückung besonders bei Menschen, die zum erstenmal vor das Mikrofon treten. Wir denken dabei nicht an äußerliche Stimmungselemente der Ausstattung, sondern das „Ungemütliche" betrifft wesentlich die klanglich-akustische Seite. Die technische Akustik hat sich durch diese Erfahrungen veranlaßt gesehen, den hier vorhandenen feineren Strukturelementen nachzugehen und sie meßmäßig zu erfassen. Auf Grund ihrer Feststellungen ist sie jetzt in der Lage, beim Neubau von Sprechräumen diese früher vernachlässigten Raumqualitäten zu beachten. Die Sprechräume sollen neben dem optisch befriedigten Eindruck, der auf Rechnung des Innenarchitekten zu setzen ist, auch in dem Sprecher oder Künstler das Gefühl des „sich akustisch Wohlfühlens" hervorrufen. Die „Unstimmigkeit", die dem Sänger oder dem Sprecher nur gefühlsmäßig bewußt ist, ist neben der allgemeinen Mikrofonangst ein wichtiger Faktor, der zur Minderung der Leistung führen kann und infolgedessen wohl in der Übertragung merkbar wird.

Zu ganz extremen Ergebnissen kann aber der Mangel an der richtigen Atmosphäre oder Klangumwelt dann führen, wenn es sich darum handelt, sie künstlich aufzubauen. Damit kommen wir zum Hörspiel und seiner sogenannten akustischen Kulisse. Bis jetzt ist diesen atmosphärischen Feinheiten nur noch sehr wenig nachgegangen worden und die Phänomene der Klangaufnahmen sind nach dieser Richtung hin analytisch noch nicht genügend bezüglich der notwendigen und hinreichenden Bedingungen, unter denen sie zustandekommen, untersucht worden. Daher konnte die Absicht, synthetisch ein dem wirklichen Eindruck adäquates Hörbild für die Übertragung aufzubauen, nur mangelhaft verwirklicht werden. Deswegen halten viele akustische Kulissen dem kritischen Hören gegenüber nicht stand und sind mit Recht der Lächerlichkeit verfallen. Ich erinnere hier nur an die Versuche, mit Hilfe einer Badewanne akustisch Meeresbrandung vortäuschen zu wollen und ähnliche Dinge. Man hatte eben geglaubt, mit

der Erzeugung des primären Reizes schon alles getan zu haben, um die Täuschung vollkommen zu machen, mußte aber zu seinem Schrecken sehen, daß die Vernachlässigung oder Unterdrückung der Klangumwelt dem akustischen Grundelement jede Wirkung raubte. Es ist kaum denkbar oder es erzielt höchstens die primitiven illusionistischen Effekte eines Kasperltheaters, wenn man durch Einblendung einer in nächster Nähe eines Vogelkäfigs aufgenommenen Vogelstimme in den Dialog zweier Schauspieler im kleinen Senderaum, am Lautsprecher die Illusion eines unter Bäumen sich ergehenden Paares zu vermitteln sucht. Es fehlt eben die Vermittlung der Klangumwelt, die infolgedessen nur ein inhomogenes Konglomerat nebeneinanderstehender akustischer Eindrücke übrig läßt, die jeden Augenblick auseinander zu fallen drohen und damit der Grenze des Lächerlichen bedenklich nahe kommen. Ein geisttötender Naturalismus kann aber das Problem nicht immer lösen, sondern ebenso wie bei der wirklichen Bühne kann und muß auch auf der Hörspielbühne das Kunstmittel der Stilisierung weitgehend angewandt werden, d. h. wir müssen uns nach eingehender Analyse die notwendigen und hinreichenden Elemente zur Erzielung der richtigen Klangumwelt klarmachen. Dann können wir bei der Synthese die Klanganteile sowohl im zeitlichen Ablauf verändern, als auch in ihrer Dynamik steigern oder vermindern, d. h. stilisierende Mittel anwenden und die Klänge einem höheren künstlerischen Gesetz unterordnen.

Aus den unzähligen Fällen, bei denen die Mitübertragung der Klangumwelt einen entscheidenden Beitrag zur Erhöhung der Eindruckskraft eines Hörbildes liefert, möchte ich noch einen herausgreifen, weil er fast jedem Rundfunkhöherer geläufig ist. Es ist die Frage der Übertragung von Opernaufführungen aus den Theatern. Die Tatsache allein, daß solche Übertragungen von dem Hörer gewünscht werden und sogar konzertmäßigen Aufführungen von Opern aus dem Sendesaal vorgezogen werden, gibt uns darüber Aufschluß, daß es nicht allein die musikalische Substanz des Werkes ist, die dabei entscheidet. Es sind noch andere Faktoren im Spiel, die der wirklichen Opernaufführung im Theater und ihrer Übertragung den Vorzug geben vor Aufführungen im Sendesaal. Im Sendesaal wird eben nicht agiert oder „gehandelt" und mit der Elimination dieser Urquelle allen echten Theaters fehlt eine der absolut notwendigen Bedingungen zur Hervorbringung eines „richtigen" und „eindeutigen" Hörbildes. Die Wiedergabe der Musik ist eine zwar notwendige, aber allein nicht hinreichende Bedingung bei der Opernübertragung. Schon die Worte Aktion, agieren, die Einteilung der dramatischen Musikliteratur in Akte, alles das, was Oratorium und Oper auch äußerlich voneinander trennt, zeigen uns die grundlegende Wichtigkeit der wirklichen Handlung auf der Bühne. Sie mitzuübertragen und damit einen vollkommenen akustischen Eindruck zu vermitteln, ist daher eine notwendige Forderung. Vom rein übertragungstechnischen Gesichtspunkt aus haben wir es bei einer Sendung aus dem wirklichen Theater mit räumlich bewegten Schallgebern zu tun im Gegensatz zum Sendesaal. Hier gehen wir nur von ruhenden Schallquellen aus und versuchen alles, um die Darsteller möglichst an gleicher Stelle

vor dem Mikrofon zu fixieren. Jeder Opernsänger und jeder Spielleiter weiß aber, wenn er echte Bühnenbegabung hat, daß das Agieren auf der Bühne zwar manchmal die reine Schönheit des Gesanges herabmindert, aber dem Sänger eine eminent charakterisierende Ausdruckskraft im Stimmklang mitgibt, die er bei rein konzertmäßigem Vortrag nie erreichen kann. Denken wir nur an die Beeinflussung des Atems durch die körperliche Bewegung beim Spielen und die dadurch hervorgerufene Steigerung der Affekte, die sich dann auch klanglich intensiver ausdrücken.
Da nun die Mikrofone an der Bühne die festen akustischen Bezugspunkte zur Wahrnehmung räumlich-körperlicher Bewegungen sind und wir die feinen Unterschiede der jeweiligen Stellung des Darstellers durchaus noch mit dem Ohr wahrnehmen, so erhalten wir eine fortwährende Stellungsänderung des primären Schallgebers zu seiner Umwelt und damit auch akustisch die Illusion echter Aktion auf der Bühne. Damit sind die akustischen Veränderungen im Hörbild gegenüber einer Konzertaufführung im Studio angedeutet. Einen ganz besonderen Reiz hat aber noch die Mitübertragung der weiteren klanglichen Umwelt einer Opernaufführung. Das Publikumgeräusch vor Beginn der Akte, das Einstimmen des Orchesters, die eintretende Ruhe beim Verdunkeln des Hauses, das andersartige akustische Verhältnis zwischen den Sängern auf der Bühne und dem tiefliegenden Orchester, der Applaus am Schluß jeden Aktes oder sogar auf offener Szene, alles akustisch faßbare Gegebenheiten, auch die auf offener Bühne im Verlauf der Handlung vorkommenden Geräusche: das zusammen gibt dem Hörer am Lautsprecher, wenn er guten Willens ist, ein Gefühl des Miterlebens eines wirklichen Theaterabends. Er ist, wenn auch nur am Fenster seines Lautsprechers, echter Teilnehmer an der Vorstellung. Das alles fällt im Wesentlichen bei Sendesaalaufführungen weg. Daher hat man dabei immer das Gefühl irgendeines Mangels an echtem Theater und versteht die Bevorzugung der wirklichen Übertragung aus dem Opernhaus von Seiten der Hörer. Überhaupt sprechen viele Zeichen dafür, daß man, wenn auch von anderen Überlegungen her, der Rundfunkübertragung wieder die natürliche Klangumwelt mitgeben will, auf die jedes organisch Gewachsene Anspruch hat und die allzu lange aus den Sendesälen verbannt war. Dahin gehört sowohl die Änderung der Bauweise und die Angleichung der akustischen Einrichtungen der Senderäume an normale Verhältnisse, als auch die weitgehende Zuziehung von wirklich an der Aufführung teilnehmendem Publikum zu den Sendungen. Die insgeheime Sinnlosigkeit der Betätigung eines Künstlers vor dem Mikrofon ohne das notwendige Echo eines in corpore anwesenden Publikums, die so lange drückend auf den Darbietungen lag, ist damit weitgehend behoben, und diese Verbesserung übt auch ihre Wirkung, dankbar aufgenommen, auf den fernen Hörer.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

DER FREIE MUSIKSCHRIFTSTELLER

Von Friedrich Herzfeld

Im wesentlichen kann der freie Musikschriftsteller dreierlei schreiben: 1. Kunstbetrachtungen, 2. Artikel, 3. Bücher.

Die **Kunstbetrachtung** wird für viele, ja für die meisten freien Musikschriftsteller im Vordergrund stehen. Wer Musikschriftsteller werden will, denkt fast immer an die Kritik, die in unsern Tagen der Kunstbetrachtung gewichen ist. Denn hier liegt für den Musikschriftsteller das annähernd einzige Feld, auf dem sich unter gewissen Umständen eine ausreichend sichere Grundlage für das materielle Leben erringen läßt. Nur in seltenen Ausnahmefällen können Musikschriftsteller auf diese Möglichkeit der Berufsausübung verzichten.

Die Neuregelung, die die Kritik in die Kunstbetrachtung überführt hat, zeichnet völlig neue Aufgaben vor. Über die Schäden der alten Kritik und über die Richtung, die der Kunstbetrachtung gegeben werden soll, ist andernorts eingehend gesprochen worden. Keineswegs hat uns diese Neuregelung das Wasser überhaupt abgegraben, wie bisweilen wohl noch behauptet wird. Daß das musikalische Erlebnis von Verständigen den Musikerlebenden noch einmal in Worten zusammengefaßt wird, und zwar von Verständigen, die über die Fähigkeit des Erkennens verfügen und ebenso über die Kunst, dies zwingend auszusprechen, das gehört unlösbar zum Wesen unserer Musik oder wenigstens unseres neuen Musiklebens. Die Neuregelung der Kunstbetrachtung hat uns also die Berufsmöglichkeit nicht unterbunden. Sie zwingt uns nur, eine neue Haltung anzunehmen und neue Formen zu finden. Das ist gewiß schwer und bisweilen mühselig. Aber kein Vernünftiger wird bedauern, zu besonderen Anstrengungen aufgerufen worden zu sein.

Wenn das Musikbetrachten in unsern Tagen oftmals dennoch ein schweres Amt ist, so liegt das weniger an jener Neuordnung selbst als an ihren bisweilen recht verschiedenen Auslegungen. Sind sich schon die Musikschriftsteller über die neuen Wege, über die sie weidlich nachgrübeln, selbst noch nicht ganz klar, so darf nicht wundernehmen, daß manche andere erst recht im Dunkeln tappen. Der Pendel, der in die wilde Ausgeburt der Kritikasterei ausgeschlagen war, ist durch jene Verordnung scharf nach der andern Seite herumgerissen worden. Es liegt in der Natur der Sache — und Reichsminister Dr. Goebbels hat dies selbst vorausgesehen —, daß das vernünftige und gesunde Mittelmaß erst nach einigen Wirren getroffen werden kann.

Fürs erste bemerken wir Musikbetrachter zwei Gruppen. Die der einen angehören, legen die Verordnung des Herrn Ministers ungemein wörtlich, ja überwörtlich aus und meinen, daß jedes Werten, ja jede wirkliche Kennzeichnung der zu besprechenden Leistung unzulässig sei. Es ist menschlich durchaus begreiflich, daß sich in dieser Gruppe nicht selten jene sammeln, die irgend ein verneinendes Urteil erfahren haben oder dies fürchten müssen. Andere Entschiedene dieser Gruppe wollen dem Kunstbetrachter allein die Rolle eines Propagandisten zugewiesen sehen. Diese wie jene haben die Bestimmung zur Neuordnung der Kunstbetrachtung offensichtlich einseitig ausgelegt. Dennoch entsprechen manche unserer Musikbetrachterkollegen diesem Standpunkt, indem sie sich zu völlig farblosen Berichten verpflichtet halten und ihre „Betrachtungen" zu ewig rosaroten „Verhimmelungen" werden lassen.

Aus der zweiten Gruppe tönt es ganz anders zu uns. Man ruft uns von dort zu, daß auch nach jener Verordnung der Kunstbetrachter verpflichtet ist, seine Meinung, die er vertreten und begründen kann, offen und rückhaltlos zu bekennen. Man vermißt dort unsere kämpferische und — im wohlverstandenen Sinne — soldatische Haltung. Darum bedenkt man uns zuweilen mit dem Vorwurf der Heuchelei, Katzbuckelei, Feigheit und Drückebergerei.

Bezeichnend für die Lage ist z. B., daß der Generalintendant der Württembergischen Staatstheater die Kunstbetrachter Stuttgarts gebeten

hat, sich nicht nur mit farblosen Berichten und Theaterzettelwiederholungen zu begnügen. Die Künstler der Stuttgarter Bühnen wünschten vielmehr ihre Leistungen in den Kunstbetrachtungen zwar ohne Mäkelei aber durchaus nach ihrer Art und ihrem Rang gekennzeichnet zu finden. Auch große Kreise der Zeitungsleser wünschen dies, während alle jene, die für das Wohl der Zeitung in materiellem Sinne verantwortlich sind und die die Zeitung gestalten, also Verleger und Schriftleiter, eher in der andern Gruppe zu finden sind.

Dies ist eine der geistigen Schwierigkeiten der Kunstbetrachtung in unserer Zeit, die, gemessen an der tiefen Überzeugtheit von der Berechtigung und Notwendigkeit der Kunstbetrachtung, freilich nicht überschätzt werden darf. Es wird unsere Aufgabe sein, durch feste Haltung, durch stärkstes Verantwortungsbewußtsein und durch tiefes Verstehen für den Sinngehalt unserer Zeit, jene Formen zu finden, die den Forderungen nach einer echten Kunstbetrachtung entsprechen. Es kann nicht deutlich genug unterstrichen werden, daß das Schicksal der Kunstbetrachtung letztlich in unsere Hand gelegt ist und daß ihre Zukunft von unseren Leistungen bestimmt wird.

Mit der Frage der Kunstbetrachtung hängt eng die Frage nach dem Bildungsgang der Kunstbetrachter zusammen. Viele von ihnen waren auf der Universität, haben ihren Dr. phil. gemacht und sind dann rasch zur Praxis gekommen. Sie bezichtigt man — gewiß oft mit Recht —, daß ihnen der lebendige Sinn für die Wirklichkeit fehle. Sie seien keine eigentlichen Musiker, und weil sie sich nie als Künstler betätigt hätten, fehle ihnen das rechte Verständnis für die Seele der Künstler. Denn zweifellos könne der Kunstbetrachter nur das Schaffen gerecht betrachten, das er selbst einmal ausgeübt habe. Die andern kommen nun aus der Praxis. Sie waren Komponisten, Kapellmeister, Pianisten, Musiklehrer oder sonst etwas Ähnliches. Für sie hält man den — nicht minder oft zutreffenden — Einwand bereit, daß sie verkrachte Musiker seien, deren Begabung sich für die echte Künstlerschaft als nicht ausreichend erwiesen habe.

Grundsätzlich dürfen indessen beide Einwände nicht anerkannt werden. Es gibt kein Bildungsgang, der sicher verbürgte, daß jeder, der ihn beschreitet, ein hervorragender Kunstbetrachter wird. Die Kunstbetrachtung ist eines jener Gebiete, auf dem mit bestimmten Bildungsgängen, mit Prüfungen und derlei nur wenig zu erreichen ist, sondern bei dem allein das angeborene und durch strenge Selbstzucht gepflegte Fingerspitzengefühl entscheidet. Natürlich ist Wissen nötig und der echte Herzschlag für Musik ebenso. Beides kann aber der Zögling eines Musikseminars und ein aus der Praxis kommender Musiker besitzen, und beides kann diesem und jenem auch fehlen. Es ist unsinnig, wenn immer wieder einmal versucht wird, Feststellungen, Ermahnungen, Aussetzungen oder Verneinungen einer Kunstbetrachtung mit dem Hinweis auf den Bildungsgang des Kunstbetrachters zu entwerten. Hier wie überall darf es allein auf die Leistung ankommen. Genau so lächerlich, ja geradezu kindisch wäre es, die Musik Paul Graeners für schlecht zu halten, weil dieser Meister in seiner Jugend längere Jahre als Kapellmeister tätig war, genau so wenig darf die offen bekannte und wohl begründete Meinung eines Musikbetrachters von vornherein als unhaltbar und töricht abgelehnt werden, weil jener Kunstbetrachter früher ebenfalls einmal Kapellmeister war.

Unbeschadet all dieser Erwägungen wird dem Bildungsgang unserer künftigen Musikbetrachter natürlich die größte Aufmerksamkeit zugewendet werden müssen. Jene ernsten Bemühungen, die der Reichsverband der deutschen Presse den Schriftleitern im allgemeinen zuteil werden läßt, würde auch den Kunstbetrachtern im besonderen nur zum Segen gedeihen. Daß dabei der Weg nicht über die Wissenschaft oder die Praxis führen wird, sondern über beides, versteht sich von selbst.

Freilich müssen auch alle die, deren Leistungen betrachtet werden, von der hier und da noch immer anzutreffenden Gepflogenheit abgehen, die für gute Kunstbetrachter zu halten, die alles loben und verherrlichen. Die Kunstbetrachtung kann durch falsches Lob fast noch mehr Schaden anrichten als durch falschen Tadel. Wahrhaft große Künstler fühlen sich vom übertriefenden Lob noch stärker beleidigt als von der unberechtigten Aussetzung. Hans Pfitzner ist einer dieser Künstler.

Es wird in diesem Zusammenhange dienlich sein, auch die wirtschaftlichen Fragen des Kunstbetrachterstandes einmal aufzuzeigen. Wir Musik-

schriftsteller sind, wie alle anständigen Menschen, weit davon entfernt, den Gewinn unserer Arbeit über ihren Sinn zu stellen. Ginge es uns um Reichtum und Üppigkeit, so wären sicherlich wir alle — nicht Musikschriftsteller geworden! Wir sind es, weil wir der Musik verfallen sind. Daß wir uns bisweilen auch um unser wirtschaftliches Ergehen sorgen, wird uns hoffentlich nicht als schnöder Materialismus ausgelegt werden.

Musikalische Kunstbetrachtungen erscheinen in Fach- und Tageszeitungen. Selbstverständlich ist die geistige Haltung hier und dort verschieden. Es gibt Fragen und Urteile, die wohl vor der Fachwelt erörtert werden müssen, aber vor der breiten Menge nicht ausgesprochen werden brauchen und auch nicht dürfen. Daß bei der Kunstbetrachtung der Fachpresse eine Sonderstellung einzuräumen ist, wurde bei der großen Neuregelung im vergangenen Jahre sofort bedacht. Daraus soll nicht geschlossen werden, daß die Fachbesprechungen wichtig, weil eingehend seien und die Besprechungen in den Tageszeitungen nur so ein tropfendes Umschreiben bedeuten müßten. Soll auch dem Fachmann und dem Laien grundsätzlich anderes gegeben werden, so erwartet der Laie dennoch nicht etwa weniger, sondern nur eben aus einem andern Winkel Stammendes.

Wirtschaftlich gesehen ist das Kunstbetrachten in Fachzeitschriften, wie leider festgestellt werden muß, eine Ehrensache. Die in Frage kommenden Zeitschriften haben im allgemeinen eine Auflage von etwa 1000 bis 4000 Stück. Damit läßt sich in keinem Fall ein Gewinn erzielen, der eine gerechte und angemessene Bezahlung für die Musikbetrachtungen ermöglicht. Dies ist als Tatsache zu buchen. Es handelt sich dabei also nicht etwa allein um den schlechten Willen der Verleger und der anderen Verantwortlichen. Ob und wo Möglichkeiten vorhanden wären, diesen unwürdigen und schädlichen Zustand abzustellen, kann hier nicht untersucht werden.

In den Tageszeitungen wird das Kunstbetrachten um einiges besser entgolten. Ist der Kunstbetrachter zugleich als Kunstschriftleiter an der Zeitung tätig, so kann er sich einer weitgehenden Sicherheit erfreuen. Nur ist er dann kein „freier“ Musikschriftsteller mehr und scheidet darum aus unsrer Betrachtung aus. Der Kreis jener Zeitungen, die die aus dem Stamm der freien Musikschriftsteller mitarbeitenden Kunstbetrachter für die geleistetete Arbeit wirklich angemessen bezahlen, ist recht klein. Das Konzert möge zwei Stunden dauern, die Hin- und Herfahrt eine Stunde, Vorbereitung und Ausarbeitung der Betrachtung eine weitere Stunde. Diese im ganzen vier Stunden währende Tätigkeit, die sich bei Theaterbesuchen noch beträchtlich verlängert, wird von den wenigsten Zeitungen so bezahlt, daß sich ein höherer Stundenlohn als der der gelernten Arbeiter ergibt. In vielen Zeitungen liegt dagegen die Entlohnung der Musikbetrachter nur in der Höhe der ungelernten Arbeiter und bisweilen sogar darunter. Gründliche Erhebungen darüber würden zweifellos recht trübe Entdeckungen zu Tage fördern.

Es geht uns aber nicht darum, Bedauern für unsern Beruf zu erwecken. Nur schien es nötig, dies alles einmal auszusprechen, weil die Güte einer Arbeit ja zwangsläufig mit ihrer Bezahlung zusammenhängt. Jener schlechtbezahlte Kunstbetrachter ist natürlich gezwungen, auf sonstige Weise sein schmales Einkommen, das im Sommer übrigens ganz ausbleibt, etwas auszubessern. Tut er das nicht mit einer völlig andern Tätigkeit, indem er etwa nebenher noch einen zweiten Beruf ausübt, so muß er mehr und immer mehr schreiben. In Berlin arbeiten viele Musikbetrachter für zwei und mehr Zeitungen. Im übrigen ist das Naheliegendste die Berichterstattung für Zeitungen in andern Städten. Der Berliner Musikbetrachter berichtet also etwa noch an je eine Zeitung in Köln, München, Königsberg und außerdem womöglich noch an ein viertes, fünftes und gar sechstes Blatt. Die Kollegen in Köln, München, Königsberg usw. tun von dort aus das gleiche. Natürlich dürfen an die verschiedenen Zeitungen nicht die gleichen Fassungen versandt werden. Sonst wären wir ja wieder beim schlimmsten Korrespondenzbetrieb angelangt. Der Kunstbetrachter muß also seinen Bericht zwei, dreimal oder sonst wie oft abfassen. Hier geht die materielle Not wieder in geistige Qual über. Denn es gibt nichts Schlimmeres, als das, was man nach langem Mühen so gut und treffend gesagt hat, als man nur kann, noch ein zweites und drittes Mal mit gleichem Sinn aber andern Worten sagen zu müssen.

Eine beträchtliche Rolle spielt dabei noch immer die Zeit. Zwar ist die Nachtkritik dankenswerter

Weise verboten worden. Aber auch in der Frühe des andern Morgens ist das rasche Schreiben der Berichte, die zur bestimmten Minute auf der Post sein müssen, nur unter heftigem Druck möglich.

Es wird wohl zu bedenken sein, daß nur solche Menschen die Kunstbetrachtung von ihren Verirrungen reinigen können, denen die schwärzeste Sorge um das Heute und Morgen genommen ist. Nur Männer, die einen einigermaßen festen Grund unter sich spüren, werden ihren Berichten den Platz in der Zeitung erkämpfen können, der dem geistigen Rang der Musik im Leben unseres Volkes entspricht. Nur sie werden die so nötigen besseren Formen der Kunstbetrachtung finden.

Bei der Kunstbetrachtung muß von einer Aufführung oder einem vorliegenden Werk ausgegangen werden. Der Stoff ist also stets gegeben. Dies wirkt sich für den Musikschriftsteller mit der Zeit als eine gewisse Fessel aus. Er möchte sich selbstschöpferischer betätigen. Darum schreibt er Artikel.

Auch hier ist wieder das Schreiben für die Fachpresse von dem für Laien aller Grade zu unterscheiden. Sich über fachliche Fragen gründlich einmal auszusprechen, wird jedem ernstwirkenden Musikschriftsteller ein unablässiges Bedürfnis sein. Man muß einfach die tausendfachen Erfahrungen zusammenfassen und unter einem größeren Gesichtswinkel als dem der täglichen Kunstbetrachtung stellen. Man muß, wenn man sich nicht selbst aufgibt, neue Gebiete erarbeiten, muß sich mit den vielen Strebungen unserer Zeit und mit dem Schaffen der jüngeren Komponistengeneration auseinandersetzen und darüber in Form von geschlossenen Arbeiten Rechenschaft ablegen. Gottseidank besitzen wir in Deutschland ein vielseitiges und auf hoher Warte stehendes Fachschrifttum. Uns dort zu betätigen, ist uns — gestehen wir es offen — Erholung und neuer Ansporn. Wir belohnen uns für die Kleinarbeit des Tages mit solchen tiefergehenden und zusammenhängenden Betrachtungen in der musikalischen Fachpresse.

Freilich spielen hier wieder sehr ernst wirtschaftliche Fragen herein. Aus den gleichen Gründen, wie wir sie oben besprachen, können die Fachzeitschriften unsere Arbeiten so gut wie nie nach Gebühr bezahlen. Sie pflegen entweder die Zeile oder die Druckseite als Maß zu nehmen. Niemand kann aber für 10 Mark — dies ist ein guter Satz! — eine Druckseite beschreiben, wenn er sich den Stoff erst erarbeiten und sich längere Zeit um dessen beste Formung mühen muß. Hier ist es auch nicht möglich, den Erlös durch Vielschreiben zu erhöhen. Unsere Musikzeitschriften, die wöchentlich (wie z. B. die Allgemeine Musikzeitung) bis zweimonatlich (wie die Deutsche Musikkultur) erscheinen, können einen Schriftsteller nur in gewissen Abständen zu Worte kommen lassen. Vor allem aber darf als Regel angenommen werden, daß der Kopf eines Musikschriftstellers, wenn er nicht gerade ein Balzac seines Faches ist, eine im Hinblick auf den Gewinn notwendige Massenproduktion einfach nicht hergibt, wenn die Güte seiner Arbeit nicht leiden soll. Übrigens bereitet uns hier ebenso wie bei den Kunstbetrachtungen der eine Umstand dauernden Kummer: der Raum. Allerlei anscheinend unabänderliche Tatsachen zwingen uns fast immer zu einer Beschränkung im Umfange unserer Arbeiten, die ein hinreichend breites Ausholen meist ausschließt. Es soll damit nicht etwa dem Breittreten von Halbwichtigem das Wort geredet werden. Aber das Eindringen des journalistischen Stils in das Fachschrifttum, das gewiß viel Gutes für sich hat, wird bisweilen zu einer in dieser Richtung immer noch weitergehenden Forderung ausgebaut. Gewisse Stoffe vertragen aber diese journalistische Dichte nicht.

Außer in Fachzeitschriften bietet sich auch in andern Zeitschriften und Zeitungen Raum für unsere Beiträge. In den Tageszeitungen ist dieser Raum allerdings recht eng geworden. Wir sind wieder nicht so vermessen, dies allein als schlechten Willen der Schriftleiter auszulegen. Es hängt vielmehr mit tiefen Veränderungen im Gefüge unserer Zeitungen zusammen. Einmal ist die Musik, gemessen am Sport und anderen „Sparten“ nicht „aktuell“. In manchen Zeitungen tritt sie sogar hinter dem Film zurück. Bei den Provinzzeitungen sprechen zudem wieder wirtschaftliche Erwägungen das entscheidende Wort. Reich und vielseitig ausgestattete Korrespondenzverlage bedienen diese Zeitungen so gut, daß hier die Arbeiten einzelner Schriftsteller zur Ausnahme geworden sind. Auch ist die Finanzkraft selbst der größeren und sogar größten Zeitungen anscheinend nicht so gestellt, daß ihnen stärkere Ausgaben für Beiträge über Musik ge-

rechtfertigt erscheinen. Eine westdeutsche Zeitung von Weltruf zahlte dem Schreiber dieser Zeilen z. B. für eine Arbeit über drei starke Feuilletonspalten, die recht gründliche Vorarbeiten nötig machte und außerdem im Erst- und Alleinveröffentlichungsrecht erworben wurde, 20 Mark! Wieviel solcher Arbeiten müßte man schreiben, um ein leidliches Monatseinkommen zusammen zu bringen?! Nur mit kalter und hemmungsloser Routine wäre das möglich.

Bessere Aussichten als in Tageszeitungen bieten sich uns in Zeitschriften aller Art. Der Stamm der musikhungrigen Menschen in Deutschland übertrifft immer wieder alle noch so kühnen Annahmen. Daß diese Menschen das musikalische Erlebnis finden, muß zwar als oberstes Gesetz gelten. Worte über Musik können dieses Erlebnis nie bereiten; aber sie können es — trotz all der Bedenken, die dagegen geäußert werden — vorbereiten und anbahnen. Das mag durch schlichte Erzählungen vom Leben der Tonschöpfer oder durch Erläuterung der musikalischen Formen, durch Vorstellung der Musikinstrumente oder durch sonst irgendwelche Einführungen geschehen. Gewiß droht dabei ständig die furchtbare Gefahr des Zerredens von Musik. Hier muß also mit besonderer feiner und sorgsamer Hand zu Werke gegangen werden. Dann aber kann der Musikschriftsteller unglaublich Segensvolles bereiten.

Man soll diesen Teil seiner Berufsmöglichkeiten nicht unterschätzen, wie wir selbst das Schreiben für Fachzeitschriften oft überschätzen. Es ist kein besonders hoher Wert geschaffen worden, wenn in einer Fachzeitschrift eine Abhandlung über eine verstiegene, aller Wirklichkeit fernliegende Frage erscheint, die von wenigen oder gar niemandem gelesen wird.

Dagegen besitzen wir in Deutschland eine beträchtliche Zahl von gehobenen Unterhaltungs- und Familienzeitschriften, in denen unter anderem auch die Abhandlungen über Musik von überraschend Vielen mit größter Besessenheit gelesen werden. Viele dieser Zeitschriften erreichen eine Auflage von 40—50 000 Stück und noch mehr. Bei den Rundfunkzeitungen, die ebenfalls gern musikalische Abhandlungen bringen, erhöhen sich diese Zahlen ins Riesenhafte. Mehrere dieser wöchentlich erscheinenden Zeitschriften kommen in Auflagen von einigen 100 000 heraus, eine, die Deutsche Radio-Illustrierte, überschreitet sogar die Millionengrenze.

Diese Zeitungen und Zeitschriften bedeuten der breitesten Musikgemeinde tägliche Geisteskost. Die Möglichkeit der Einwirkung im besten Sinne ist hier für den Musikschriftsteller so ungeheuer groß, weil er zu Menschen aller Stände, aller Gaue und aller Musikerschlossenheit spricht. Der Verfasser betrachtet es als höchste Ehre, regelmäßig für eine solche Zeitung schreiben zu dürfen, von der er weiß, daß manche Käufer ihre zehn Pfennige in zwei Raten erlegen, weil sie in einem Mal den ganzen Groschen nicht erübrigen können.

Daß bei diesem volkstümlichen Schreiben eine ganz andere Sprache und ein anderes Denken im Stoff nötig sind, versteht sich von selbst. Hier kommt es besonders darauf an, vom Leser aus zu schreiben, seine Fassungskraft als Maß zu nehmen und dabei nicht etwa durch seichte Billigkeiten einem echten Musikverständnis zu schaden, sondern es durch die Liebe und Wärme seiner Darstellung zu wecken und zu stärken. Die Erfahrungen lehren übrigens, daß auch von den geistig einfachsten Menschen viel mehr vorausgesetzt werden darf, als gemeinhin angenommen wird. Allerdings bewährt sich bei dieser Art des Schreibens über Musik nur die höchste Kunst. Je geistig einfacher der Mensch ist, umso entschiedener lehnt er alle halben oder unechten Arbeiten ab. Der Musikschriftsteller darf aber, wenn er diese Kunst des Schreibens versteht, dafür die Gewißheit haben, daß solche Arbeiten ungleich besser, zum Teil sogar hervorragend bezahlt werden.

Lassen wir einige dazwischen liegende Möglichkeiten aus, so bleibt für den Musikschriftsteller immer noch das Schreiben von Büchern. Handelt es sich dabei nicht um mehr oder minder schöngeistige Arbeiten, sondern um solche fachlich-wissenschaftlicher Art, so will der Schreiber einmal nicht schon bekanntes Wissensgut für die Fachwelt zusammenstellen oder für den Laien in die rechte verständliche Form gießen, sondern er will selbst solches Wissensgut schaffen. Dies setzt ein innerlich vollkommen anderes Arbeiten voraus. Der Kunstbetrachter springt von der bestimmten Darbietung ab. Der Artikelschreiber arbeitet mehr in den Belangen der Form als des Inhaltes. Wer ein neues Buch schreiben will, muß aber vor allem neue Inhalte bieten.

Damit wird aber der eigentliche Schaffensraum des Musikschriftstellers schon gesprengt und das Gebiet des Musikforschers betreten. Der Musikforscher schafft neues Wissensgut, der Musikschriftsteller vermittelt es — dies grenzt ihre gegenseitigen Wirkungsbereiche ziemlich genau ab. Der Musikschriftsteller steht also zwischen dem Laien, dem ausübenden Künstler und dem Wissenschaftler. Ohne ihn würde eine Lücke entstehen, die das Beste des einen Poles nicht zu dem anderen gelangen ließe. Diese seine vermittelnde Tätigkeit vollzieht sich natürlich nicht nur in einer Richtung. Er trägt nicht nur zum Laien und zum Musikausübenden hin. Weil er dicht bei ihnen lebt und wirkt, erfaßt er auch schnell die Veränderungen, die sich in ihrem Verhältnis zur Musik vollziehen und trägt so den Stoff für die Gesetze jener tiefen Veränderungen zusammen.

Daraus folgt, daß das Bücherschreiben im allgemeinen weniger im Arbeitsbereich des Musikschriftstellers liegen wird, obwohl wir nicht übersehen wollen, daß aus unserem Stand alljährlich eine Reihe ausgezeichneter Bücher hervorgehen. Ein Buch legt die Kraft eines Schriftstellers für ein viertel, halbes oder ganzes Jahr fest. Echte Bücher wachsen sogar nur in noch größeren Zeiträumen. Es ist nicht leicht, diese langfristigen Arbeiten mit der kleineren Tagesarbeit zu vereinigen. Im übrigen können sich dieses Arbeiten auf längere Sicht begreiflicherweise nur die materiell einigermaßen Sichergestellten leisten.

Nach welchen Seiten hin sich der freie Musikschriftsteller entwickelt, ob mehr zur Kunstbetrachtung, zum Fach- oder Laienartikel oder zum Buch, das wird letztlich von seiner Neigung und seiner Begabung abhängen. Von kaum einem anderen Stand kann man so unbedingt sagen, daß sich jedenfalls nur der Allertüchtigste durchsetzen wird. Daß diesem aber herrlich lohnende Arbeitsgebiete offen stehen, ist ebenso gewiß, wie der Sinn und die tiefe Bedeutung unseres Standes für das Volksganze verbürgt sind.

GEGENWARTSFRAGEN DER OPERNDRAMATURGIE

Im Jahre 1750 ließ Francesco Algarotti seine operndramaturgische Studie »Saggio sopra l'opra in musica« erscheinen, die vielfache Auflagen erlebte und ins Deutsche, Englische und Französische übersetzt wurde. Im Jahre 1887 gab Heinrich A. Bulthaupt seine nachmals berühmt gewordene „Dramaturgie der Oper" heraus. Die Veröffentlichungsdaten beider Werke drücken deutlich die Problemstellung aus. Denn beide Bücher erscheinen in einer Zeit, in der die gesicherte Tradition des Opernschaffens zu wanken beginnt oder, positiv ausgedrückt, in der neue, auf ein andersartiges Ideal gerichtete Kräfte im musikdramatischen Schaffen nach Verwirklichung drängen. Wiederum bezeichnend dünkt es aber auch, daß keiner der Verfasser über diese neuen Kräfte spricht und Anregungen zu einer neuen Opernform gibt, sondern daß beide rückblickend eingestellt sind und, wie Bulthaupt es ausdrückt, den Versuch unternehmen, „aus einigen Meisterwerken unserer deutschen Oper Klarheit über die Lebensbedingungen und Gesetze einer umstrittenen Erscheinung der Kunstwelt zu gewinnen." Nichts ist nämlich schwieriger, als einer Kunstform durch theoretische Überlegungen zur Entfaltung zu verhelfen oder einem Künstler durch die Darlegung logischer Gedankengänge den Weg, den er vermutlich zu gehen hat, weisen zu wollen. Kunstwerke und Kunstformen wachsen und sind immer gewachsen aus einer inneren Notwendigkeit. Die „Gesetzmäßigkeit" dieses Wachstumsvorganges können wir wohl hinterher, niemals aber während der Entwicklung begreifen oder gar voraussagen. Deshalb erfaßt alle Leute vom Bau eine begreifliche Beklemmung, wenn sie über „Grundsätzliches" oder gar „Gegenwartsfragen" sprechen sollen. Für sie gibt es nur gute und schlechte Stücke, erfolgreiche und solche ohne Erfolg. Welches aber gut und erfolgreich sein wird und welches nicht, das können sie und werden sie theoretisch nie ergründen. Das entscheidet allein die Zuhörerschaft. Damit kommen wir zu einer scheinbar recht banalen Feststellung; uns scheint sie wichtiger als jede andere. Wenn man nämlich über „Grundfragen" oder „Gegenwartsfragen" Erörterungen anstellt, so doch nur deshalb, weil etwas nicht mehr „klar" oder „selbstverständlich" ist. Nicht mehr selbstverständlich aber ist heute das Interesse der Zuhörer an der Kunstform der Oper als solcher in dem Sinne, wie es das im Barock, in der Romantik oder in der Zeit der bürgerlichen Spieloper eines Lortzing war. Warum? Nicht

weil das Können unserer Dichter und Musiker geringer ist als in früheren Zeiten, sondern weil die unerläßlich notwendige, enge Beziehung zwischen Dichter, Musiker und Zuhörer, die erst das unfaßbare Fluidum zwischen Bühne und Zuschauerraum herstellt, nicht mehr als Grundlage des Schaffens selbstverständlich ist.

Der Zuhörer, der ein Werk ablehnt oder beifällig aufnimmt, wird aber nie nach dem dramaturgisch richtigen oder fehlerhaften Aufbau eines Werkes urteilen. Er sagt ganz schlicht: es gefällt mir oder es gefällt mir nicht. Das ist aber wiederum nicht im Sinne eines ästhetischen Werturteiles zu verstehen, sondern wenn man diesem Urteil weiter nachgeht, wird man feststellen, daß es soviel heißt wie: das Stück hat mir etwas gegeben oder es läßt mich kalt, es berührt mich nicht, es hat mir nichts zu sagen. Wenn wir das einsehen, werden wir auch begreifen, warum heute ein Werk vielfach — mag das Textbuch noch so gut „gearbeitet" und die Musik noch so bedeutend sein — keinen durchschlagenden Erfolg haben kann. Es kommt eben nicht allein darauf an, ob ein Werk dramaturgisch richtig gebaut ist, sondern darauf, ob es den Hörer innerlich berührt; d. h. also, Dichter und Musiker müssen sich wieder als Exponenten oder besser als Sprecher einer Gemeinschaft fühlen, der sie das sagen und vor Augen stellen, was diese selbst im Unbewußten beschäftigt.

So wenig es also angängig ist, daß ein Künstler einen an sich guten und dramatischen Stoff, der ihn interessiert und ihm liegt, gestaltet, wenn dieser Stoff nicht in der Gefühls- und Gedankenwelt seines Volkes verankert ist, ebensowenig darf er diesen Stoff in einer formalen Gestaltung auf die Bühne bringen, die dem Formempfinden und der Ausdrucksweise einer anderen als unserer eigenen Zeit entspricht. Er würde darin nie dem Ausdruck verleihen können, was uns innerlich berührt. Er würde von seiner Generation nie als Sprecher ihres Wollens und Fühlens empfunden werden können. Der unbefangene Hörer hat ein feineres Empfinden und ein schärferes Unterscheidungsvermögen für „echte" und „nachempfundene" Kunst, als man vielleicht gemeinhin anzunehmen geneigt ist.

Beeinflussen kann man die Entwicklung der Kunst durch theoretische Erörterungen nicht und ebensowenig die Entwicklung eines schaffenden Künstlers. Man kann ihm nur auf Grund praktischer Erfahrungen, die durch wissenschaftliche Erkenntnis gestützt sein können, raten: „Du mußt wieder ins Volk gehen und, um mit Luther zu reden, dem gemeinen Mann „aufs Maul sehen", um zu lernen, was er fühlt und denkt". Tut er das, so wird er, wie z. B. die deutschen Singspielkomponisten des 18. Jahrhunderts, die Kraft gewinnen, dem Denken, Fühlen und Wollen seines Volkes einen entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Dann wird er echt und wahr bleiben und Widerhall im Herzen seines Volkes finden. Dann werden aber auch alle „Grundfragen" und „Gegenwartsfragen der Operndramaturgie" gegenstandslos werden.

Gerhard Pietzsch

SPANISCHROHR – ALS ANREISSMATERIAL FÜR CEMBALOSAITEN

Beim Cembalo werden die Saiten bekanntlich nicht wie beim heutigen Klaviertyp mit Hämmern angeschlagen, sondern von elastischen Zungen angezupft, die in kleinen Brettchen (Docken) befestigt sind, welche wiederum auf den hinteren Tastenenden stehen. Als Material für diese Anreißzungen verwendet man seit Pascal Taskin (1723—93) bis heute Leder. Vor Taskin wurden statt der Lederzungen solche aus Rabenkielen benutzt, daher auch im Deutschen der Name Kielflügel. Der Wechsel hatte zur Zeit Taskin's seinen Grund im Wandel des Klangideals vom schärferen zum weicheren Klang. Federkiele verursachen durch ihre größere Härte auch einen schärferen Klang als das weichere und nachgiebigere Leder.

Im heutigen Cembalobau hat man sich jedoch nicht freiwillig auf die ausschließliche Verwendung von Lederzungen beschränkt, sondern wurde durch die Knappheit von Rabenfedern dazu gezwungen. Krähenfedern sind, wie Versuche gezeigt haben, nicht kräftig genug, so daß man genötigt war, die Cembali aller Epochen mit Lederzungen zu versehen.

Bei Versuchen, die aus diesen Gründen am Berliner Musikinstrumenten-Museum angestellt wurden, kam der Restaurator Adolf Hartmann auf die Verwendung von Spanisch Rohr. Zungen aus diesem Material bewiesen ihre mechanische Eignung und brachten auch klanglich äußerst zu-

friedenstellende Ergebnisse. Die Streifenform, in der Spanisch Rohr zum Stuhlflechten in den Handel kommt, erlaubt den denkbar bequemen Einsatz im Cembalobau ohne vorheriges Bearbeiten.
Das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung stellt diese Erkenntnis dem deutschen Musikinstrumentenhandwerk zur Verfügung und bittet um Mitteilung über die gemachten Erfahrungen. C. H. Dräger

MOZART-STUDIEN 1937

Da mit einer Drucklegung seiner Mozart-Studien nicht zu rechnen ist, so überließ Werker die Handschrift der Arbeit der Sächsischen Landesbibliothek Dresden als Geschenk. — Werker ist dem Lexikographen (E. H. Müller, Deutsches Musikerlexikon 1929, Riemann 1929, Frank-Altmann 1936 und H. J. Moser 1935) anscheinend völlig unbekannt; gedruckt liegen von ihm u. a. vor: Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohlt. Klav. von J. S. Bach 1922, Matthäus-Passion 1923. Im Manuskript befindet sich (gleichfalls auf der Sächsischen Landesbibliothek): Das Weihnachts-Oratorium 1927 (804 Maschinenseiten). Auch die neuen Studien befassen sich mit dem Problem der arithmetischen Architektonik in der Musik, mit der Rolle, die die ordnende Zahl im musikalischen Aufbau spielt, als formbildende Gewalt. In letzter Zeit ist man ja aufmerksamer geworden für diese Frage (vgl. z. Beisp. Ehmann: Adam von Fulda oder ganz beiläufig meinen eigenen Artikel über Barockmusik in der Festschrift Martin Bollert); da aber das wirkliche Erforschen dieser mindestens für die Musik des 15.—18. Jahrhunderts überaus wesentlichen Fragen bedeutend mühsamer ist als musikalische Lebensläufe oder ästhetisch-philosophische Darstellungen zu schreiben, so ist es begreiflich, daß die einschlägigen und umfangreichen Material-Studien Werker's vorab ungedruckt bleiben müssen.
Die Studien tragen den Untertitel: „Das Aufleuchten Sebastian Bachischen Formengeistes in den Meisterwerken der letzten 10 Lebensjahre W. A. Mozart's", sowie das Beiwort: „Der späte Mozart ist der Erbe Bach's".
Untersucht werden: KV 546, KV 626: Requiem-Fugen; KV 608. Die Überschriften der Kapitel lauten: „I. Wie weit können wir heute (1937) Mozart's Eindringen in die Musik des Fugenbaues J. S. Bach's nachweisen?" II. „Wie wirkt sich Mozart's Nacherleben J. S. Bachscher Metrik in den beiden urkundlich bestätigten Fugen des Requiems aus?" III. „Wie sehen die beiden Requiemfugenansätze aus, deren Autorschaft der unbescholtene Süßmayer beansprucht?" IV. „Der ‚Theoretiker' Mozart?"
Die Einleitung schließt: „Mozart hat sich am Ende seines Lebens auf die Schulbank gesetzt und den Meister aller Meister kopiert. Aus dem Kopisten wurde im Requiem ein selbständiger Gestalter: Der Schöpfer der Spätrococcofuge".
E. Jammers

Musik und Technik

EINFÜHRUNG IN DIE AKUSTIK

7. Akustische Größen und Einheiten

Infolge der außerordentlichen Entwicklung der Akustik in neuerer Zeit sind zu den früher bekannten Größen des Schallfeldes wie Wellenlänge (λ, gemessen in m), Frequenz (f, gemessen in Hz, d. h. der Zahl der Schwingungen in der Sekunde) und Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalles (c, gemessen in Metern pro Sekunde) einige weitere getreten. Dies sind in erster Linie die Schallstärke (J, Intensität) und der Schalldruck (P). Unter Schalldruck versteht man die Größe der periodischen Druckschwankung (Druckamplitude) der Schallwelle. Seine Einheit wird als der Druck definiert, den eine Kraft von 1 Dyn auf eine Unterlage von 1 cm^2 ausübt (1 dyn/cm^2). (Dies entspricht ungefähr dem Druck von 1 Milligramm Gewicht auf 1 cm^2 Fläche). Diese Einheit wird 1 Mikrobar (1 μB) genannt (1000 μB = 1 Bar). — Die Einheit der Schallstärke ist die in der Sekunde durch 1 cm^2 Fläche hindurchtretende Schalleistung (= Energiestromdichte). Sie wird in $Erg/sec/cm^2$ oder in $Mikrowatt/cm^2$ gemessen (1 Mikrowatt [1 μW] = 10 $erg/sec/cm^2$). — Schallstärke und Schalldruck stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander. Es genügt zu wissen, daß die Schallintensität dem Quadrate des Schalldrucks proportional ist.

Mikrobar und Mikrowatt geben die Werte in absolutem Maß an. Nun ist es in der Akustik oftmals weniger wichtig, die Schallfeldgrößen ihrem Absolutwerte nach auszudrücken, als in ihrem Verhältnis zueinander. Zweckmäßig wird dazu das logarithmische Maßsystem benutzt, das einmal den zu bewältigenden großen Bereich besser erfaßt, dann auch durch die Eigenschaften des menschlichen Ohrs gerechtfertigt ist. Als Maßeinheiten für diese Verhältnisangaben wurden Bel und Dezibel (1 db = der zehnte Teil eines Bel) eingeführt. Sie stellen den Logarithmus (auf Basis 10) des Verhältnisses zweier akustischer Größen dar. Zwei Schalle unterscheiden sich demnach um N Bel (bzw. n Dezibel), wenn sich die Logarithmen ihrer Intensitäten wie N (bzw. n) verhalten.

$$\mathrm{Log}\,\frac{I_2}{I_1} = N\ \mathrm{Bel}; \quad 10\,\log\frac{I_2}{I_1} = n\ \mathrm{Dezibel}.$$

Der besondere Vorteil dieses Maßes besteht darin, daß man beim Vergrößern oder Verkleinern der akustischen Größen diese logarithmischen Verhältniswerte nur zu addieren oder zu subtrahieren braucht.

8. Akustische Meßgeräte

Akustische Untersuchungen bedürfen zu ihrer Durchführung sehr genau arbeitender Meßgeräte. In den letzten Jahren sind nun eine ganze Anzahl neuer Apparate entwickelt worden, die zum Teil auch für den Musik- und Sprachforscher große Bedeutung besitzen. Nach ihrer Verwendungsart können diese eingeteilt werden in Geräte zur Untersuchung bzw. Bestimmung der Tonhöhe, der Stärke und der Klangfarbe. — Die heute benutzten Geräte beruhen auf elektroakustischer Grundlage, d. h. die Schallschwingungen werden zunächst mittels eines Mikrophons in elektrische Wechselströme (elektrische Schwingungen) umgewandelt, deren Art und Größe nach entsprechender Verstärkung gemessen bzw. angezeigt werden.

Die Klangkurve, der zeitliche Verlauf der Schwingungsbewegung (vergl. DMK 3. Jg. H. 8, S. 400 ff. und 4. Jg. H. 1, S. 43 ff.) kann mit Hilfe von Oszillographen unmittelbar dargestellt werden. Man unterscheidet Schleifenoszillographen, die die Schwingungskurve auf einer Mattscheibe oder Projektionsleinwand zeigen und Kathodenstrahloszillographen, bei denen das Kurvenbild auf dem Schirm einer Braunschen Röhre erscheint. Diese Klangkurven sind sehr genau, das unmittelbare Beobachten ist aber nur bei ruhenden Klängen möglich. Schnell veränderliche Klangvorgänge dagegen müssen aufgezeichnet und nachträglich untersucht werden. Diese Aufzeichnung geschieht zweckmäßig durch photographisches Registrieren der Schwingungsbewegung auf einen bewegten lichtempfindlichen Papier- oder Filmstreifen.

Auch für die Zerlegung des Klanges in seine einzelnen Obertöne und Darstellung in Form eines Spektrogramms sind Geräte entwickelt worden. Das Suchtonverfahren (vergl. DMK 4. Jg. H. 1, S. 44) arbeitet sehr genau, bedarf aber zu seiner Durchführung einer gewissen Zeit, so daß es für schnell veränderliche Vorgänge nicht benutzt werden kann. Sehr geeignet ist dagegen das Tonfrequenzspektrometer, das unmittelbar mit der Tonentstehung den Klang in seine Obertöne zerlegt und in Form eines Klangspektrums sichtbar darstellt. Es können z. B. die verschiedenen Vokale gesungen und gleichzeitig das entsprechende Klangspektrum mit seinen Veränderungen laufend beobachtet werden.

Besondere Bedeutung für die Untersuchung schnell veränderlicher Vorgänge hat in neuerer Zeit die Oktavsieboszillographie gewonnen, bei der der zu untersuchende Klang durch elektrische Siebketten oktavweise aufgeteilt und der zeitliche Verlauf der in jedem Oktavbereich vorhandenen Komponenten oszillographisch aufgezeichnet wird. Der einzelne Teilton und seine Amplitude werden zwar nicht genau erfaßt, doch gestattet das Verfahren einen guten Überblick über die Stärkeverteilung der Teiltöne in den einzelnen Bereichen.

Auch zur Tonhöhenbestimmung kann die oszillographische Aufzeichnung benutzt werden, indem man nämlich durch Auszählen die Anzahl der Schwingungen bestimmt. Tonfrequenzmeßbrücken, Röhrenfrequenzmesser und Schwebungssummer (als Vergleichstonquelle) werden weiter mit Erfolg benutzt. Besonderes Interesse hat bei allen Musik- und Sprachforschern der neu entwickelte Tonhöhenschreiber von Grützmacher gefunden, der zu gleicher Zeit mit dem Singen, Spielen oder Sprechen die jeweilige Tonhöhe genau anzeigt. Durch photographische Registrierung

erhält man die entsprechende Musik- oder Sprachmelodiekurve. Es läßt sich denken, daß gerade dieses Gerät bei der Lehre und Erforschung von Musik und Sprache künftig nicht mehr zu missen sein wird.

Die oszillographische Aufzeichnung erlaubt auch Untersuchungen über die Stärkewerte durchzuführen, denn die jeweilige Größe des Ausschlages (Amplitude) entspricht der augenblicklichen Stärke. Zweckmäßiger ist es jedoch, einen Schalldruckmesser zu benutzen, der an einem Zeigerinstrument den jeweiligen Schalldruck unmittelbar in Mikrobar abzulesen gestattet. Aus dem ermittelten Schalldruck kann mit Hilfe der Kurven gleicher Lautstärke (DMK. 3. Jg. H. 6, S. 478/79) auch die Größe der subjektiv empfundenen Lautstärke festgestellt werden. Zur Vermeidung dieser Umrechnung wurde auch ein objektiver Lautstärkemesser entwickelt, dessen Anzeige entsprechend der subjektiv empfundenen Lautstärke verläuft, und der u. a. bei Verkehrsgeräuschmessungen mit großem Erfolg eingesetzt wurde. — Schalldruckmesser und Lautstärkemesser zeigen die Meßwerte zunächst nur an. Eine fortlaufende Aufzeichnung kann dadurch erreicht werden, daß die Ausgangsspannungen dieser Meßgeräte einen Oszillographen steuern, dessen Ausschläge laufend registriert werden. Sehr geeignet für eine längere Aufzeichnung ist auch der neu entwickelte Dämpfungsschreiber, der logarithmisch aufzeichnet und den Vorteil einer mechanischen Schreibvorrichtung besitzt. Die Registrierung ist also sofort auszuwerten.

Die Messungen von Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe brauchen natürlich nicht getrennt, jede für sich, vorgenommen zu werden, sondern für viele Untersuchungen an Musik- und Sprachvorgängen ist es gerade erwünscht, die Messung gleichzeitig durchzuführen. Dies läßt sich durch Kombination der entsprechenden Geräte ohne weiteres ermöglichen. Wilhelm Stauder

Musikalische Rundschau

MUSIKFESTE IM KRIEGSSOMMER

Die besondere Situation des Kriegs-Sommers war für das deutsche Musikfest-Wesen in seiner reichen, oft fast allzu reichen Durchbildung gewissermaßen eine Prüfung gewesen, und es war interessant zu erfahren, welche Musikfeste im einzelnen oder allgemein, welcher Typ des Musikfestes dieser Prüfung standhalten konnte. Ein Rückblick auf die im Vergleich zum vorigen Jahr gewiß nicht zahlreichen Musikfeste des Sommers läßt erkennen, daß es gerade die in einer lokalen Tradition oder einer heimatlichen Gebundenheit begründeten Veranstaltungen waren, die auch jetzt noch hervortreten konnten. Es sind dies Veranstaltungen, die im äußeren Anspruch die örtlich gegebenen Leistungsmöglichkeiten nicht überschreiten, sondern sie nur zu einer festlichen Steigerung sammeln. Die Bonner Beethovenfeste sind von dieser Art, ebenso die Würzburger Mozartfeste, in gewissem Sinn ja auch — obwohl hier die Situation anders ist — die Bayreuther Wagnerfestspiele. Die ja auch musikalisch reich ausgestaltete Mainzer Gutenbergwoche ist in diesem Zusammenhang zu nennen, ebenso die Detmolder Wagnerwoche oder das Schlesische Musikfest. Die gesicherte Tradition dieser Musikfeste, ihre klare Zielsetzung: sinnvoller Kulturausdruck einer Stadt oder Landschaft zu sein, hat sich trotz aller Schwierigkeiten der Zeit durchzusetzen vermocht.

Das Bonner Beethovenfest hat diese Reihe eröffnet. Man hatte in diesem Jahr die seit zehn Jahren von der Stadt veranstalteten „volkstümlichen Beethovenfeste" und die auf eine noch längere Tradition zurückblickenden Kammermusikfeste des von Prof. Schiedermair geleiteten Vereins Beethoven-Haus vereinigt. Wie es das schöne Herkommen dieser Kammermusikfeste ist, widmeten sich auch heute diese Abende dem hohen Ideal klassischer Kammermusikpflege. Neben Beethovenschen erklangen Werke von Haydn und Mozart, Schubert, Schumann und Brahms in einer hohen Form der Wiedergabe, wie sie die Namen der Interpreten (Fehse-Quartett, Strub-Quartett, Peter-Quartett, Backhaus, Hermann Drews, Bockelmann und Emmi Leisner) allein schon verbürgen. Die Orchesterkonzerte brachten diesmal nicht, wie es sonst Brauch war, den ganzen Zyklus der Sinfonien und Solokonzerte, sondern stellten die bekanntesten Werke heraus. Festlicher Höhepunkt war ein Chorkonzert mit der C-Dur-Messe, weil hierzu die Darstellungsmöglichkeiten in der Vereinigung des Bonner Orchesters und städtischen Gesangvereins unter

Gustav Classens' Führung in besonders schönem Maße zulänglich sind.

Dem Beethovenschen Werk verschrieben sich auch die musikfestlichen Veranstaltungen der Mainzer Gutenbergwoche, die in diesem Sommer als Fünfhundertjahrfeier der Buchdrucker-Kunst-Erfindung besondere Bedeutung hatte. Die Missa solemnis erklang hier in einer Aufführung, in der die innere Gewalt des Werkes außerordentlich stark erspürt war. Die sorgfältige Vorarbeit, die hier im Chorischen (Mainzer Liedertafel) deutlich wurde, gab auch dem Sinfoniekonzert ihr genaues Gepräge; es ist eine Freude, das Mainzer Orchester unter Karl Maria Zwißler musizieren zu hören. Die intensive Prägekraft dieses Dirigenten bewährte sich im ausgefeilten Detail der „Prometheus"-Ouvertüre ebenso wie in der großen Planung sinfonischer Formen (A-dur-Sinfonie). Gieseking spielte das G-dur-Konzert, dessen intime Poesie seiner pianistischen Kunst besonders nahesteht. In der Oper hatte das Mainzer Theater mit den „Meistersingern" und Verdis „Don Carlos" die bedeutendsten und geschlossensten Aufführungsleistungen der Spielzeit den Festgästen dargeboten.

Würzburg feierte sein sommerliches Mozartfest zum neunzehnten Male. Hermann Zilcher, der diese schöne Tradition geschaffen hat, hatte wieder ein reizvolles Programm zusammengestellt, das manche Begegnung mit unbekannten Mozart-Werken (Jugendsinfonien, selten gespielten konzertanten Werken und Gelegenheitsmusiken) vermittelte, das zudem mit Werken Haydns, Emanuel Bachs, Boccherinis u. a. die schöpferische Umwelt mit einbezog und im Wechsel von Serenaden, Orchester- und Kammerkonzerten, Kirchen- und Chor-Musik ein schönes Gesamtbild entwarf, in dem nur Mozart als Dramatiker fehlte. Dafür aber wird es geweitet zu einem Bild der Musikkultur der Mozartzeit, die aus den Räumen der Würzburger Residenz aufklingt. Denn gerade dieser Zusammenklang der Mozartschen Musik mit den Raumformen des Kaisersaals von Balthasar Neumann, mit den Fresken Tiepolos und Bossis Stuccaturen, mit der „Architektur" des Hofgartens und den mythologisch verspielten Gartenskulpturen Johann Peter Wagners macht ja das Besondere, Einmalige, Festliche der Würzburger Mozartwochen aus. Aus diesem Zusammenklang von Würzburg und Mozart wurde diesmal ein verheißungsvoller Dreiklang in einer Sonderveranstaltung, in der die Jugend Mozart sang, spielte und tanzte. Der akustisch einzigartige Freiluftraum des Hofgartens wurde „barock" auskomponiert; denn die Spiel- und Singescharen der Jugend, Blockflötenchöre, Fanfaren und Streichorchester, musizierten in reizvollem Wechsel von verschiedenen Standorten auf dem Balkon der Residenz und auf den Terrassen der alten Bastion. Wie aus der Unmittelbarkeit dieses von Begeisterung, Lust und Liebe getragenen heiteren Nachmittags die Liebe der Jugend zum Schönen und Unverlierbaren in Mozarts Musik sprach, das war das beglückende Erlebnis des diesjährigen Mozartfestes, das auch in den übrigen Konzerten — vermittelt von Lehrkräften und Schülern des Würzburger Staatskonservatoriums und namhaften Solisten wie Ludwig Hoelscher, Lea Piltti, Heinz Marten — viele bezaubernde Eindrücke verschenkte.

Von zwei neubegründeten Musikfesten kann noch berichtet werden; und es ist interessant, daß gerade auch sie dem Typ der lokal oder heimatlich gebundenen Feste zuzurechnen sind. In München fand die schon seit langem geplante „Süddeutsche Tonkünstlerwoche" erstmals statt. Diese Tonkünstlerwoche wollte mit ihren vier Konzerten, die 22 neue Werke (zumeist als Uraufführungen) brachten, kein Musikfest im üblichen Sinne sein, das Ziel war nicht ein repräsentatives Bild des „anerkannten" zeitgenössischen Musikschaffens in Süddeutschland, sondern der Einsatz für das junge oder noch wenig hervorgetretene Schaffen süddeutscher Tonsetzer. Daß bei einer solchen Zielsetzung auch problematische, im Können noch unausgereifte, im Wollen noch ungeklärte Werke mit unterliefen, konnte den anregenden Gesamteindruck des Unternehmens nicht beeinträchtigen. Problematisch in verschiedenartigster Weise waren — um in Kürze hier die Eindrücke der Aufführungen festzuhalten — die Werke, die das bewährte NS-Sinfonieorchester aufführte. Problematisch der von Joseph Rauch unternommene Versuch, in großem Stil kontrapunktische Formen (Toccata, Fuge, Chaconne) sinfonisch auszuweiten. Zum Problem wurde angesichts der Duplizität der Fälle die Frage, ob man heutzutage noch Balladen komponieren kann: es gab am gleichen Abend

zwei Münchhausen-Balladen, die langatmige Mär von Sitta Seidenhaar in einer sängerisch dankbaren Vertonung G. Fr. Schmidts und die Landsknechts-Legende, die zwar textlich knapper ist, aber in der umständlichen Vertonung von Karl Prestele fast den Umfang einer Bruckner-sinfonie erreicht. Problemlos gab sich dagegen A. Kuntzsch in einer gefälligen, mit salonmusikalischen Elementen durchsetzten „Burleske für Klavier und Orchester" und Fr. Höfer in einem klangfreudigen, füllig wogenden Orchesterstück, das man sich freilich kaum als ein Vorspiel zu Hebbels „Gyges" vorstellen kann. Klarere und positivere Ergebnisse zeitigte das zweite, vom Münchener Rundfunkorchester bestrittene Orchesterkonzert. Namentlich das „Konzert für Orchester" von Paul Groß erwies sich als ein Werk wirklich junger Musik, spannungskräftig im Melos, kontrapunktisch reich und lebendig durchgebildet, der stimmige Orchestersatz durchsichtig gezeichnet, die Form auch bei ungewöhnlich breiter Anlage noch architektonisch klug disponiert. „Absolute" Musik reiner Prägung gibt auch Gustav Schwickert in seiner c-moll-Sinfonietta, in der das Schaffen des jungen badischen Komponisten einer verheißungsvollen Klärung entgegengereift scheint. Von heiterer musikantischer Grundhaltung ist Hans Gebhards knapp und kräftig umrissenes Klavierkonzert. Der Münchner Philharmonische Chor beschloß den Abend mit einem pompösen Beitrag zur hymnischen Feiermusik, der Kantate „Sommersonnenwende" von R. Eisenmann. Weniger anspruchsvolle, aber stilistisch gehaltvolle Chormusik hörte man von Prof. Berberichs Domchor mit einigen A-cappella-Werken: prägnante Edda-Chorsprüche von J. Sell, eine in Deklamation und Chorsatz meisterliche „Hymne an Deutschland" von Hans Lang, ein durch madrigalische Chorbehandlung fesselnder Zyklus „Der Sterne Gewalten" von Hans Ziegler. Die Proben solistischer Gesangsmusik blieben dagegen — mit Ausnahme der eigenwilligen Johst-Kantate „Dichter und Welt" von Hans M. Wette — im Bann der Spätromantik (Rolf Unkels Weinheber-Gesänge und Kammerorchesterlieder von Rich. Würz), im Bereich abseitiger Subjektivität (J. Freytags Zyklus „Der Trunkene") oder eines nicht von sich überzeugenden „Volkstons" (Spielmannslieder von Philippine Schick). Von den Kammermusikwerken können ein in Händelscher Linienführung sich bewegendes Arioso für Violine und Kammerorchester von Ernst Schiffmann und ein verbindlich geformtes, akademische Formsicherheit und lebendigen Eigenausdruck verbindendes A-moll-Streichquartett von Hans Sachße hervorgehoben werden. Als das einzige Musikfest des Sommers, das sich in breiter Form der Diskussion neuer Werke widmete, verdiente diese Münchner Tonkünstlerwoche Beachtung. Sie ist — wenn an eine Fortführung des Unternehmens gedacht ist — in Form und Gehalt noch auszubauen.

Als zweite, freilich bescheidener auftretende Musikfest-Neugründung präsentierte sich das Robert-Schumann-Fest in Bad Neuenahr. Die reizvolle Badestadt im weingesegneten Ahrtal nahm den 130. Geburtstag Schumanns zum Anlaß dreier Festkonzerte. Das Rheinisch-Romantische, wie es in Schumanns Musik echt und wesensklar begriffen ist, hat in dieser Landschaft unmittelbaren Widerhall; das ließ der Kammermusikabend, der im wesentlichen dem Liedschaffen gewidmet war, ebenso erleben wie das festliche Orchesterkonzert, für welches das Bonner Orchester unter Classens gewonnen war. Die Genoveva-Ouvertüre und die Frühlings-Sinfonie wurden schwungvoll und erfüllt musiziert; dem Klavierkonzert gab K. H. Pillney reife Ausdeutung. Der Hauptabend des Festes brachte eine Aufführung des Oratoriums „Paradies und Peri" durch den städtischen Chor Neuenahr. Dieser vor wenigen Jahren gegründete stattliche Chor hat unter seinem zielbewußt arbeitenden Dirigenten Bruno Kortemeier mit Oratorienaufführungen die tragfähige Grundlage für ein derartiges Musikfest geschaffen, das nach diesem ersten schönen Erfolg eine ständige Einrichtung werden soll. In einer vom besonderen Charakter des rheinischen Landes aus entwickelten Pflege der romantischen Musik werden diese Musikfeste — indem sie dazu beitragen, den Begriffen „Rhein" und „Romantik" ihren ursprünglich echten und reinen Zusammenklang wiederzugeben — eine kulturell sinnvolle Aufgabe erfüllen können, ähnlich wie sie Bürgermeister Dr. Ottendorff auf anderem Gebiet bereits mit den rheinischen Dichtertreffen erfolgreich gelöst hat.

Dr. Wolfgang Steinecke

DIE WESTDEUTSCHE OPER IM KRIEGSJAHR 1939/40

Die vielgestaltige deutsche Theaterkultur hat in der vergangenen Kriegs-Spielzeit eine große Bewährungsprobe bestanden. Wenn man die Gesamtanstrengung der deutschen Bühnen hier an einem wichtigen Teilausschnitt, an der Opernarbeit der westdeutschen Bühnen im Grenzbereich zwischen Köln und Freiburg, in einem kurzen Rückblick würdigen soll, so muß man den Dank für diese alle äußeren Schwierigkeiten durch unverminderte seelische Schwungkraft und geistige Sprungwilligkeit überwindende kulturelle Hochleistung voranstellen. Denn die Aufgaben, die gerade die Bühnen im westdeutschen Grenzbereich zu erfüllen hatten, waren ja nicht etwa eingeschränkt, sondern bedeutsam erweitert. Und die Theater erfüllten mit Hingabe diese gesteigerten Ansprüche in vollem Umfang. Darüber hinaus wurde aber auch nicht das übersehen, was das künstlerische Wesen der deutschen Theaterkultur ausmacht: die Ausprägung jenes individuellen Eigenlebens und künstlerischen „Profils", durch welches jedes einzelne dieser Theater zum künstlerischen Ausdruck des eigenstädtischen Kulturgefühls und Lebensgeistes wird. Es soll darum angesichts eines so außerordentlich weitschichtigen Materials nur versucht sein, jene Züge kurz anzudeuten, die als hierfür besonders charakteristische in dieser Spielzeit — sei es durch hervorstechende Einzelleistungen oder durch den Gesamtrhythmus des künstlerischen Arbeitsgangs — wesentlich gefördert werden konnten.

Eine Reihe dieser westdeutschen Bühnen, die nur wenige Kilometer von der Grenze entfernt sind, war in unmittelbarstem Sinne „Front-Theater". Freiburg und Karlsruhe, Kaiserslautern, Trier und Aachen zählen hierzu. Die Mission des Grenzlandtheaters trat hier in ein akutes Stadium. Es spricht für den ungeschwächten Einsatz- und Leistungswillen, wenn diese Bühnen nach einer nur geringfügigen Verzögerung des Spielzeitbeginns ihre Arbeit in vollem Umfang aufnahmen, ja sie den besonderen Bedürfnissen entsprechend noch bedeutend erweiterten. Selbst die kleinen Bühnen in Trier und Kaiserslautern bestanden diese Belastungsprobe. Der Pfalz-Oper in Kaiserslautern kam dabei (nach der Schließung des Saarbrückener Gautheaters) als der einzigen Musikbühne des Gaues Saarpfalz gesteigerte Bedeutung zu; sie bewältigte ein unter den gegebenen Verhältnissen außerordentlich respektables Programm. Daß an den größeren Bühnen darüber hinaus auch noch der lebendige Einsatz für zeitgenössische Werke möglich war, bewies das Badische Staatstheater in Karlsruhe (das übrigens auch in diesem Jahr seine traditionellen Maifestspiele durchführte) mit mehreren Erstaufführungen (neben Wolf-Ferraris „neugierigen Frauen" der Hinweis auf Walter von Simons veristischen Einakter „Das korsische Gesetz" und auf die neue Oper des Karlsruher Komponisten Artur Kusterer, „Katharina", eine seriöse Oper, für deren Ausdrucksstil Kusterers Begabung freilich weniger einzusetzen hat als für die von ihm bisher gepflegte spielerisch-heitere Buffo-Oper). Daß andererseits auch unter diesen Voraussetzungen eine weitere Intensivierung der musikalischen Darstellungsweise erreichbar war, konnte das Aachener Stadttheater in den von Herbert von Karajan und Berthold Lehmann geleiteten Aufführungen („Tannhäuser", „Boris Godunow") höchst eindrucksvoll dartun, sowie die Freiburger Oper vom Aufführungsstil her lebendigen Auftrieb empfing („Jenufa" und „Pique dame" waren bemerkenswerte Leistungen der unkonventionellen, schauspielerisch ungemein durchdachten, stilprägenden Regie Dr. Wolfgang Nufers).

Einer im besonderen Sinn „kriegswichtigen" Aufgabe widmete sich die Frankfurter Oper mit dem verstärkten Ausbau ihrer schon traditionellen Austauschbeziehungen zu den Balkanstaaten: Wagners „Nibelungenring" wurde in Meißners szenischer und Konwitschnys musikalischer Gestaltung in Bukarest, Belgrad und Sofia dargeboten, Künstler der rumänischen und bulgarischen Oper statteten Gegenbesuche ab. In der „Heimat" trat die Frankfurter Oper besonders mit einer entscheidenden Bemühung um Mozarts „Idomeneo" hervor, entscheidend durch die zugrundeliegende Neubearbeitung Willy Meckbachs, die den Text sinnklar übersetzt und für die musikalische Gesamtform Stilreinheit und Werktreue zum Prinzip erhebt, entscheidend aber auch als Ausgangspunkt für einen geplanten Mozart-Zyklus und (in der Inszenierung Herbert Deckers und Helmut Jürgens') als die Bekundung eines Arbeitsgeistes, von dem man die Herausbildung einer klaren Stillinie für die Frankfurter Oper

erhoffen darf. Hervorzuheben ist auch die bühnenmäßige Erschließung des Pfitznerschen Gesamtwerks, die in dieser Spielzeit mit der Aufführung des „Christeiflein“ (in Pfitzners persönlicher Gestaltung eine vollendete Kunstleistung von wunderbarer Reinheit des Eindrucks) ihren Abschluß fand, hervorzuheben ist ferner die enge Zusammenarbeit mit einem für die neue Oper so wichtigen Musiker wie Carl Orff, die in dieser Spielzeit in der Uraufführung der Orffschen Sommernachtstraum-Musik (eine prägnante Lösung des Problems!) ihren Ausdruck fand, und die in der bevorstehenden Jubiläumsspielzeit weiter gepflegt wird (Orff komponiert zum 60. Geburtstag des Frankfurter Opernhauses die Festmusik; auch soll hier sein nächstes Werk, „Die Kluge“, aufgeführt werden).

Als besonders lebendige Faktoren des südwestdeutschen Operntheaters bewährten sich auch im Kriegswinter das Hessische Landestheater Darmstadt und das Mannheimer Nationaltheater. Die Darmstädter Oper bekundete mehrfach mit schöschönen Erfolgen ihre schon oft bezeugte Aufgeschlossenheit für die Gegenwarts-Oper (Egks „Peer Gynt“, Weismanns „Pfiffige Magd“, Roselius' „Gudrun“) und vermochte auch in der Repertoire-Oper (besonders in der Verdi-Pflege) einen freilich im Schauspiel noch stärker durchgebildeten eigenwilligen Inszenierungsstil zu entwickeln, für den namentlich die Bühnenbilder von Max Fritzsche die Voraussetzungen schaffen. Auch Mannheim ist eine eigenlinige Repertoiregestaltung und initiativefreudiger Arbeitsgeist nachzurühmen. Seltene Werke der Opernliteratur wie der „Barbier von Bagdad“ von Cornelius, Bellinis „Norma“, Verdis „Simone Boccanegra“ haben sich ebenso wie die Beiträge aus zeitgenössischem Schaffen (Strauß' „Elektra“, Weismanns „pfiffige Magd“, als deutsche Uraufführung Napolis „eingebildeter Kranker“, eine spritzige italienische Buffo-Oper nach Molières Komödie, und Puccinis Opern-Erstling „Die Willis“) nicht nur als interessante Theaterabende, sondern auch als solide Bausteine des Repertoires bewährt. Das war freilich nur möglich dank der ausgesprochenen Mannheimer Theater-Kultur, mit der wir ebenso das — insbesondere von Elmendoroff bestimmte — Niveau der Aufführungen wie auch die Aufgeschlossenheit des Publikums bezeichnen möchten.

Die Ausprägung eines künstlerischen Eigenprofils, wie man ihr in Darmstadt oder Mannheim begegnet, ist anderwärts noch nicht so weit fortgeschritten. In Mainz, wo freilich die Spielzeit durch die verspätete Eröffnung des neugestalteten Stadttheaters beträchtlich verkürzt war, scheinen sich — unter Zwißlers musikalischer und Rennerts szenischer Leitung — die Kräfte zur Erreichung eines solchen Zieles zu sammeln; in Wiesbaden, wo in der Vielgestaltigkeit eines bunten Spielplans noch nicht die Einheit eines bewußten Gestaltungswillens spürbar wird, ist man von diesem Ziel noch weiter entfernt, obwohl auch hier der Einsatz für neue Werke „Notre Dame“ von Franz Schmidt, Graeners „Don Juans letztes Abenteuer“ usw.) den Willen zu künstlerischer Regsamkeit kundtat. Daß diese Stilforderung nicht von dem Umfang der äußeren Mittel und Möglichkeit abzuhängen braucht, haben einige kleinere Bühnen des Gebiets sehr positiv nachgewiesen, so z. B. eine Aufführung von Händels „Julius Caesar“, die im musikalischen und szenischen Aufbau (Gustav Koslik und Hanns Kaemmel) sehr glücklich aus den räumlichen Gegebenheiten des Koblenzer Theaters entwickelt war, oder weiterhin die außerordentliche Intensität des Arbeitsgeistes, die in den Opernaufführungen des Hanauer Stadttheaters eine fast unwahrscheinliche Geringfügigkeit der zur Verfügung stehenden Mittel völlig vergessen ließ (Kapellmeister Tuebben). Auch die strebsame Opernarbeit in Pforzheim (Kapellmeister Leger) kann hier erwähnt werden. In Gießen steht die Opernpflege gegenüber einer sehr bedeutsamen Schauspielarbeit etwas im Hintergrund. In Heidelberg versucht sich die Oper durch den dankenswerten Einsatz für seltener gespielte Werke (z. B. Wolf-Ferraris „schalkhafte Witwe“) Beachtung zu verschaffen.

Die großen Opernhäuser Kölns, Kassels und Stuttgarts, welche nach Norden, Süden und Mitteldeutschland den hier überblickten Raum abgrenzen, haben ihren repräsentativen Leistungsstand in vollem Umfang aufrechterhalten. Für Köln war nach wie vor eine repräsentative Wagner-Pflege charakteristisch, die in den alljährlichen Maifestspielen kulminiert. In der Pflege des zeitgenössischen Schaffens geht man hier eigene Wege, für die in dieser Spielzeit die Uraufführungen von Botho von Sigwarts „Liedern

des Euripides" und Marc-André Souchays „Alexander in Olympia" bezeichnend waren. Souchay, der sich in dieser Oper stilistisch zwischen bachischer Strenge und romantischem Klangschwelgen noch nicht entschieden hat, kam auch in seiner Vaterstadt Stuttgart mit der Uraufführung seiner szenischen Kantate „Kampfwerk 39" zu Wort, eines nach Form und Inhalt eigenartigen Bühnenwerks, mit dem der Schütze Souchay einen Erlebnisbericht von der Kampfgemeinschaft eines Westwallbunkers im Kriegswinter 39 abstattet. Die Stuttgarter Oper widmete sich darüber hinaus in steigendem Maß einer umfassenden und großzügigen Pflege zeitgenössischer Werke, wobei freilich das junge Element noch fehlte (Cileas „Adriana Lecouvreur", Haas' „Tobias Wunderlich" sind besonders zu nennen). Auch Stuttgart betreibt unter Gustav Deharde eine ausgesprochen repräsentative Wagner-Pflege (mit Dehardes großliniger „Lohengrin"-Inszenierung zum Spielzeitabschluß ist die Stuttgarter Staatsoper eine der wenigen deutschen Bühnen, die Wagners Gesamtwerk zum lebendigen Besitz ihres Repertoires rechnen können); eine Einseitigkeit wird jedoch vermieden durch die reiche Stuttgarter Mozart-Tradition, die jetzt noch mit den Stuttgarter Mozart-Gastspielen in Prag zum Ausdruck kam. Die Kasseler Bühne legte zum Abschluß der Spielzeit einen Rechenschaftsbericht über die Aufbauarbeit ab, die sie als „preußisches Staatstheater" in den letzten fünf Jahren geleistet hat. Die mit dieser Naminierung verbundenen großzügigen Arbeitsbedingungen sind hier außerordentlich fruchtbar genutzt worden; die Opernarbeit hat in diesen Jahren ständig an vertiefender und ausstrahlender Wirkung gewonnen — Vertiefung in den rangvollen Arbeitsleistungen des Repertoires („Iphigenie in Aulis" gab letzthin mit einer Aufführung von Adel und Würde eine Vorstellung), Ausstrahlung durch bedeutsame Uraufführungen (Haas' „Tobias Wunderlich", Klenaus „Königin" usw.). Im letzten Jahr waren es die Uraufführungen des Verdischen Frühwerks „Nabucco" in der geschickten Neufassung Julius Kapps und der Erstlingsoper Kurt von Wolfurts nach Calderons „Dame Kobold", welche der Kasseler Oper weithin Beachtung verschafften.

Dr. Wolfgang Steinecke

DIE STEIRISCHEN MUSIKTAGE

Das Steirische Musikschulwerk erfaßt in seiner erzieherischen Zielausrichtung und seinem organisatorischen Aufbau mit der Hochschule für Musikerziehung, der Landesmusikschule und den Musikschulen für Jugend und Volk durch eine einheitliche Führung die gesamte Steirische Landschaft.

Um die Verbundenheit von Stadt und Land und die musikalische Betreuung auch der entlegensten Ortschaften zu bewirken, ist im Steirischen Musiktag die geeignete Möglichkeit gefunden worden, die Arbeit und Erziehungsziele des Musikschulwerkes in der Landschaft zu verwirklichen. An der Gestaltung dieses Musiktages, der alle 14 Tage in den verschiedenen Städten und Ortschaften stattfindet, sind die Lehrer des Musikschulwerkes beteiligt. Zum Orchesterspiel sind nun nicht nur die Grazer Lehrer, sondern alle Vertreter der Kreise verpflichtet, so daß der Musiktag eine wahre Musiziergemeinschaft bildet. Weitgehende Unterstützung der Landes- und Parteibehörden bewirken, daß diese Musiktage stets von einem wirkungsvollen und tiefen Erfolg begleitet sind.

Am Beginn dieses musikalischen Festtages wird selbstverständlich am Vormittage die Jugend in 2 Jugendmusikstunden (für 6- bis 10jährige und 10- bis 18jährige) mit kleineren kammermusikalischen und orchestralen Werken betreut und damit zum Instrument geführt. Diese Feier, in der besonders auf bodenständige Volksmusik und die Verbundenheit mit der Kunst unserer großen Meister hingewiesen wird, ist durch Gemeinschaftsgesang umrahmt. Am Mittag vereint im gemeinschaftlichen Singen und Musizieren ein Werkspausenkonzert die Musiker und Arbeiter. Nachmittags musizieren die Schüler der örtlichen Musikschule für Jugend und Volk und geben dem örtlichen Leiter die Gelegenheit, Erfolge seiner Arbeit zeigen zu können. Anschließend werden die Ortsvertreter zu einem Vortrage über die Ziele und Aufgaben des Musikschulwerkes eingeladen, während das Orchester seine Schlußproben für das große Abendkonzert vornimmt. In diesem Abendkonzert vereinen sich dann meist ortsansässige Chöre und Orchester mit den Kräften des Steirischen Musikschulwerkes.

Walther Wünsch

SCHWEDISCHE VOLKSLIEDER

VON WALTHER LIPPHARDT

„Wie wir die Form einer zarten Pflanze noch aus dem Eindruck, den sie in dem harten Stein zurückgelassen, so müssen wir nicht selten, was bei uns verloren, in einer Abbildung erkennen, die bei einem fremden Volk davon entstand, und die, wenn sie auch nur geborgte Strahlen zurückwirft, doch den alten Glanz ahnen läßt. Nach keiner Seite werden wir aber so natürlich hingewiesen als nach dem Norden, und darum scheint es Zeit, die Aufmerksamkeit auch dahin zu lenken." Mit diesen schönen Worten leitete Wilhelm Grimm seine Ausgabe der „Altdänischen Heldenlieder, Balladen und Märchen" ein, die im Jahre 1811 im Verlage des „Wunderhorns" (Mohr, Heidelberg) erschien.[1]

Inzwischen ist diese nordische Welt durch die isländisch-norwegischen Eddalieder und Sagas zu einem der Grundpfeiler unserer deutschen Bildung geworden. Aber nicht nur Edda und Saga zeugen von der einmaligen Größe nordischen Menschentums, auch jene gesungenen Balladen, die bis auf unsere Zeit in der mündlichen Überlieferung der nordischen Länder aus dem Mittelalter lebendig blieben, verdienen als dichterisch-musikalische Zeugnisse echten Germanentums unsere besondere Beachtung. Auf sie gerade wollte W. Grimm durch seine Ausgabe die Aufmerksamkeit der Deutschen lenken. Leider gab diese Ausgabe nur ein unvollkommenes Bild jener Lieder, da W. Grimm noch ohne jede Kenntnis der Weisen war. Erst in den letzten 100 Jahren haben Musiker und Gelehrte der nordischen Länder diesen fast unübersehbar reichen Schatz in eifrigster Sammelarbeit geborgen; trotzdem ist auch heute diese Tätigkeit noch nicht zum Abschluß gekommen, ja die wertvollste Arbeit, die Sammlung der isländischen Volkslieder, steht jetzt erst in den Anfängen.[2] Nun aber liegt bei weitem der größte Teil des nordischen Volksliedschatzes in den dänischen, norwegischen, schwedischen, färöischen und isländischen Sammlungen vor uns ausgebreitet, und wieder sind wir aufgefordert, das, was bei uns verloren, in der „Abbildung" zu erkennen, die bei den uns so nahe verwandten Völkern des Nordens davon entstand. Im folgenden soll nun den deutschen Lesern der Zugang zu den Quellen erleichtert werden (durch genaue Angabe der wichtigsten Sammlungen und Übersetzungen), zugleich aber wird der Versuch unternommen, ein echtes geschichtliches Verständnis der Wei-

[1] Die bedeutsame Vorrede zu diesem Werk möge man in Peuckerts schöner Auswahl: Die Brüder Grimm, Ewiges Deutschland, Ihr Werk im Grundriß. Kröners Taschenausgabe Bd. 139 S. 7ff. nachlesen.

[2] vgl. den Forschungsbericht von Jon Leifs, Zeitschr. f. Musikw. 1929.

sen anzubahnen, damit man sich nicht verständnislos einem „exotischen“ Reiz hingibt, sondern das Wesensverwandte erkennen und schätzen lernt. An eine vollständige Erfassung und Umgrenzung im wissenschaftlichen Sinne ist also nicht gedacht, doch möchten wir da wenigstens auf die einschlägigen Kapitel in Danckerts aufschlußreichem Werk „Das europäische Volkslied“ (1939) hinweisen, dem auch unsere Darstellung vieles verdankt. Wenn zunächst nur vom schwedischen Volkslied die Rede ist, so nur deshalb, weil dessen Melodien dem deutschen Liedtypus viel näher stehen als die der anderen skandinavischen Völker und somit von hier aus der Weg zur nordischen Volksmusik am leichtesten zu beschreiten ist.

Zunächst ein Wort zu den Quellen des schwedischen Volksliedes: Ältere Aufzeichnungen schwedischer Lieder fehlen, abgesehen von lateinischen Hymnen des Mittelalters[3], Psalmgesängen der Reformationszeit und einigen historischen Liedern wie z. B. die Gotlandsvisa (Geijer-Afzelius 2 Nr. 96). Fast der gesamte heute vorliegende Volksliedschatz stammt aus mündlicher Überlieferung und wurde erst seit 1800 gesammelt. Der große schwedische Dichter E. G. Geijer (1783—1847), einer der Hauptvertreter der nordischen Romantik, hat zusammen mit dem Pfarrer und Musikgelehrten A. A. Afzelius in den Jahren 1814—1817 das große dreibändige Werk der „Svenska Folkvisor“ mit den Melodien herausgegeben, auf dem noch heute unsere Kenntnis des schwedischen Volksliedes hauptsächlich beruht. (Die erweiterte zweite Auflage von R. Bergström und L. Höijer stammt aus dem Jahre 1880). Auf einsamen Fahrten ins Innere des Landes, unternommen, um die Runensteine der Wikingerzeit zu entziffern, hat dann der Altertumsforscher und Jurist R. Dybeck seit den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts seltsame Brauchtums- und Tanzgesänge, Hirtenrufe und Hornmelodien aufgezeichnet, die ihm ähnlich den Runensteinen wie ein Denkmal des heidnischen Altertums in unsere Zeit zu ragen schienen. Er veröffentlichte diese Funde mit Melodien in den Sammlungen: Runa, Stockholm 1842—50, Svenska vallvisor och hornlåtar, Stockholm 1846, Svenska Folkmelodier, Stockholm 1853—56. Die größeren Ausgaben von Ahlström (300 Nordiska Folvisor, 1878) und von dem Dänen Bergreen, dessen Verdienst in einer großen Gesamtausgabe aller skandinavischen Volkslieder gipfelt[4], beruhen zum großen Teil noch auf eigener Sammeltätigkeit. Sie erhalten ihr besonderes Gepräge dadurch, daß sie wie schon Afzelius die Melodien in einer (allerdings nur schlecht gelungenen) Klavierbearbeitung vorlegen. Diese mannigfaltigen Volksliedausgaben mit Klavier zeigen aber, welch günstigen Boden das Volkslied im vorigen Jahrhundert in der Hausmusik des Nordens vorfand. Ohne diese Besinnung auf das heimische Volkslied wäre die große Erneuerung der Musik des Nordens aus dem Geiste des skandinavischen Volkstums unmöglich gewesen. Leider haben diese popu-
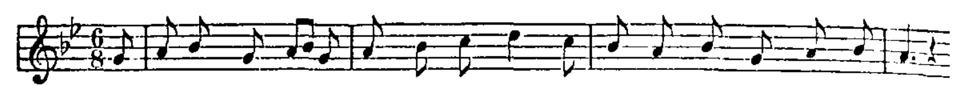
[3] Piae cantiones (A collection of Church & School Song, chiefly ancient Swedish) 1582 ed. Wordward, London 1910.
[4] Folkesange og melodier Bd. 1—10. 1860 ff.

lären Ausgaben bisher eine große Gesamtausgabe der schwedischen Volkslieder, die allen volkskundlichen und wissenschaftlichen Ansprüchen genügte, verhindert. Nur den Instrumentalweisen und Tanzliedern der einzelnen schwedischen Landschaften ist in den 21 Bänden der „Svenska Låtar" eine geradezu vorbildliche Ausgabe zuteil geworden. (Sie wurden herausgegeben von der staatl. Kommission für Volksmusik, Stockholm 1921 ff. unter Leitung von Olof Andersen. Den Anstoß zur Sammlung dieser fast 7000 Spielmannsweisen gab der Jurist Nils Andersson, der selbst die ersten Bände auf Grund seiner eignen Sammlungen herausgegeben hat.)
Wenn oben von der nahen Verwandtschaft schwedischer und deutscher Volksliedmelodien die Rede war, so gilt dieser Satz allerdings nur für das deutsche Volkslied des älteren Stils, wie wir es etwa heute noch in Lothringen und den Sprachinseln lebendig finden.
Mit ihm hat z. B. die schwedische Volksweise die große Vorliebe für das Moll gemeinsam. Doch geht die Annäherung der Melodien noch in vielen Teilen über diese tonale Gemeinsamkeit hinaus. Da Schweden seit dem 13. Jahrhundert durch die Ostseepolitik der deutschen Hanse in einer sehr viel engeren Verbindung mit Deutschland stand als alle anderen skandinavischen Staaten — sie zeigte sich zum Beispiel darin, daß die schwedischen Fürsten deutsche Ansiedler zur kulturellen Erschließung des Landes, besonders des Bergbaus, ins Land riefen und daß eine Stadt wie Stockholm bis ins 16. Jahrhundert unter vorwiegendem Einfluß der führenden deutschen Bürgerschicht stand (F. Rörig, „Wesen und Leistung der Hanse" im Sammelwerk „Nordische Welt" Propyläenverlag 1937.) — wurden eine ganze Reihe deutscher Lieder in den schwedischen Volksliedschatz aufgenommen, so z. B. das Lied von den Königskindern, vom Schloß in Österreich, das Lied der Ostlandfahrer, die Rheinbraut, der Graf von Rom und andere.
Diese Lieder wurden allerdings nicht sklavisch übernommen, sondern schöpferisch umgestaltet, und es bietet sich nun für den, der die Wesenszüge des fremden Volksliedes belauschen möchte, kein besserer Weg, als die deutsche Urfassung mit der entlehnten Weise zu vergleichen.
Dem schwedischen Lied von den Königskindern liegt nachweislich die alte niederdeutsche Fassung zu Grunde, deren Text Anette v. Droste Hülshoff mit der heute überall bekannten neueren Durmelodie in Westfalen aufgezeichnet hat.[5] Die alte niederdeutsche Melodie schien verloren. Das schwedische Lied zeigt nun, daß dies keine andere war, als die seit dem 15. Jahrhundert in ganz Deutschland so beliebte Elsleinmelodie. (Im Lied „Ach Elslein" hatte ja die uralte Hero- und Leandersage ihre erste volkstümliche Gestaltung in Deutschland gefunden). Da die Elsleinmelodie schon in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland so gut wie vergessen scheint, muß sie schon früher nach Schweden gekommen sein. Ihre Struktur aber hat
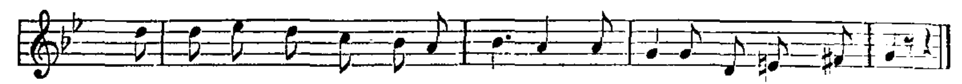
[5] vgl. hierzu und zum folgenden. Deutsche Volkslieder (DVld) herausgegeben vom Volksliedarchiv. I. (Balladen). 1935. S. 197 ff.

sich trotz der mündlichen Überlieferung bis heute vorzüglich erhalten. Kennzeichnend für die schwedische Art der Umformung ist nach Danckert die Hinwendung nach Moll, die starke motivische Unruhe, das dadurch bewirkte Vorwärtsdrängen und das Höherführen der Melodie, ferner die sehnsüchtige Ausdruckshaltung der Melodie im Halbschluß der 2. Zeile und in der Spannung a-es der dritten Zeile. Wir geben hier nur die schwedische Fassung und bitten, sie mit der leicht erreichbaren Elsleinmelodie (etwa im Senfl-Satz der Geselligen Zeit I) zu vergleichen.

Geijer-Afzelius Nr. 19:
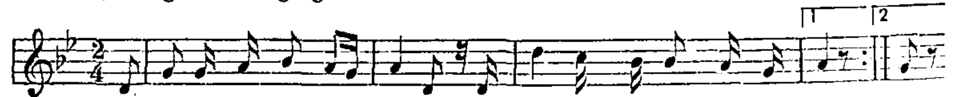


Det vo-ro twa äd-la kon-un-ga-barn, De lof-va' hvar-an-nan sin tro,
(Es waren zwei edle Königs - kinder, die liebten ein - an - der so treu;
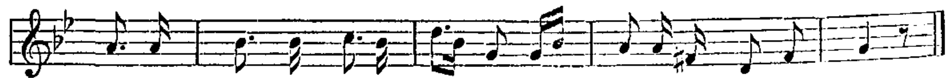


De lof - va' hvar-an-nan pa slot-tet, Ja, up-pa hö-gan lofts bro.
Sie verlobten sich beid auf dem Schlosse, Hoch o-ben auf dem Altan.

Das alte Ostfahrerlied, mit dem im Mittelalter die flämischen und niederländischen Bauern nach dem Osten zogen, kennen wir in seiner Weise erst durch die mündliche Überlieferung in Flandern aus dem vorigen Jahrhundert. Geijer-Afzelius jedoch teilen unter Nr. 87 eine Weise zu einer geistlichen Kontrafaktur des Liedes aus einem schwedischen Gesangbuch des Jahres 1695 mit, die mit der flämischen eng verwandt scheint und nur durch die echt schwedische Höherführung des Mittelteils in die obere Oktave ihre eigenen Wege geht.



Till Österland vill jag fara, Der bor all-ra-kä-ra-sten min min



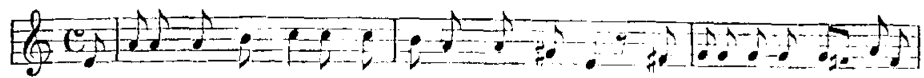
Öf-ver berg och djupa da-lar, Allt under sa grönan lind.
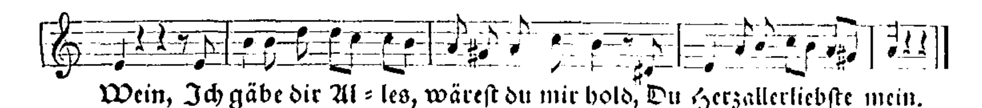
(Man vergleiche auch hierzu die flämische Fassung, abgedr. z. B. Finkensteiner Bl. oder „Lieder der Hitlerjugend" Folge 48).

Es kommt jedoch auch vor, daß die Weise zu einem deutschen Volkslied bei uns völlig ausgestorben ist, in Schweden aber noch weiterlebt. Das ist z. B. der Fall bei dem schönen niederländischen Lied von der Königstochter und dem ungetreuen Grafen (Dt. Volkslieder, Nr. 40) mit dem schönen Eingang: „Dat alle Berge goude waren

en alle Waters Win." Die einzige niederländische Aufzeichnung dieser Ballade stammt aus dem 16. Jahrhundert, doch noch ohne Angabe der Melodie. Genau das gleiche Lied begegnet uns aber in der mündlichen Überlieferung Schwedens mit einer ganz herrlichen Melodie, die trotz ihrer skandinavischen Merkmale an viele deutsche Mollmelodien, zumal aus Lothringen anklingt:[6]

Geijer-Afzelius Nr. 61:
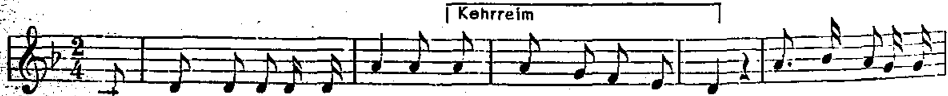




Echt skandinavisch ist hier der Schluß der zweiten Zeile, wo die Melodie von dem unaufgelösten Leitton zum Grundton der Dominante absinkt (und zwar bei Neueintritt des Taktschwerpunktes),[7] oder die schwankende Tonalität der zweite Zeile (Ausweichung nach der Tonikaparallele mit besonderer Hervorhebung der Quinte g). Diese merkwürdigen tonalen Rückungen sind für viele schwedische Mollmelodien ebenso bezeichnend wie der plötzliche Wechsel von Dur nach Moll (eines der schönsten Beispiele hierfür ist die Ballade vom Ritter Olof in W. Hensels Finkensteiner Bl. IV). Im obigen Beispiel vermögen diese schwedischen Eigenheiten der Melodie doch nicht den Anklang an ähnliche deutsche Weisen (z. B. Pinck, Bd. I, 53) zu nehmen.
In diesen und vielen anderen Melodien spricht die Textverwandtschaft, der Melodiekern mit seinen Anklängen an deutsche Weisen und vor allem das Fehlen des sonst in Schweden meist üblichen Kehrreims für die deutsche Herkunft. Bereitet es nun schon eine besondere Freude, unsere eignen Lieder in der hochwertigen nordischen Umformung kennen zu lernen, so wächst gleichzeitig das Verlangen, auch mit dem von fremdem Einfluß unberührten schwedischen Volkslied vertraut zu werden.
Für manche der oben genannten Lieder trifft schon teilweise zu, was W. Danckert (a. a. O. S. 115) zur allgemeinen Kennzeichnung der schwedischen Volkslieder gesagt hat: „aus ihnen spricht keine betriebsame Welttüchtigkeit, kein Überfließen ins Allgemeine; etwas Bruchstückhaftes, Andeutendes, Verzicht auf das bergende Gehäuse geschlossener Formen ist ein oft zu beobachtender Wesenszug. Stimmungen der Verlorenheit, ein Weitendrang, der alle Verwirklichungen im Endlichen überfliegt,

[6] Vgl. hierzu die in DVld. II S. 66 angegebenen Parallelen.
[7] Ein Vergleich mit der ersten Zeile des Kirchenliedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten", wie ihn Metzler in der „Deutschen Musikkultur" I. S. 353 ff. durchführt, übersieht deshalb die nationalstilistischen Unterschiede.

kennzeichnen die besten Lieder des Nordlandes. Depressives Moll überwiegt in den älteren Liedern bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Ein schwermütiger, verhalten epischer Ton durchdringt auch die epischen Gattungen." Doch hat auch Danckert schon darauf hingewiesen, daß man neben die dunklen, elegischen Töne der schwedischen Ballade die Lustigkeit der Tanz- und Spielmannsweisen stellen muß, um die Polarität des schwedischen Menschentums recht zu verstehen.

Was wird nun in diesen Liedern besungen? Es sind nicht mehr die heldischen Stoffe germanischer Vorzeit wie in Dänemark und Norwegen, wohl aber das naturmythische Reich der Nöcks, Nixen, Trolle und Elfen, die dem Menschen als gefahrdrohende Mächte entgegentreten, dann die ritterliche Welt des Mittelalters und die Kämpfe der schwedischen Geschichte bis hin zur Heldengestalt Karls des XII.[8] „Düsterer als auf den Balladen deutschen Ursprungs lastet auf denen Schwedens die Schwermut der großen Einsamkeit, des schwarzen undurchdringlichen Urwaldes, der schweigenden Berge und des Meeres. Der Tod ist diesen leidenschaftlich empfindenden und doch schwerblütigen Menschen ein vertrauter Gast, immer steht drohend die Zauberwelt der nebligen Berglandschaft hinter dem Tun und Lassen des einzelnen, und das Ringen des Menschen gegen ihre unheimlichen Kräfte endet selten mit seinem Triumph. Mord, Rache, Liebe, Treue und dahinter aufragend der schwarze Wald, überschäumende Freude bei der prunkvollen Bauernhochzeit und ein blutüberströmtes Brautlager am Abend, Lindenrauschen und Gärten voller bunten Blumen — heimliche Hecken, hinter denen sich verborgene Schande offenbart: immer sind es die großen unversöhnlichen Gegensätze, die den Dichter zur Behandlung reizen und ihm jene einfachen, schwermütigen Melodien eingeben, in denen alle Freude am sinnlich Schönen stirbt." (F. Thierfelder).[9] Auch unsere deutsche Dichtung hat aus diesem tiefsinnigen Born nordischer Poesie geschöpft. Schwedische Volkslieder enthalten die Urbilder zu Bürgers „Lenore", zu Herders „Edward" (zwar aus schottischen Quellen, aber skandinavischen Ursprungs) und zu Herders und Goethes Erlkönigballaden. Die schwedische „Edward"-Ballade möge ein erstes unvergeßliches Zeugnis von der gesteigerten Ausdrucksgewalt der schwedischen Volksweisen geben:
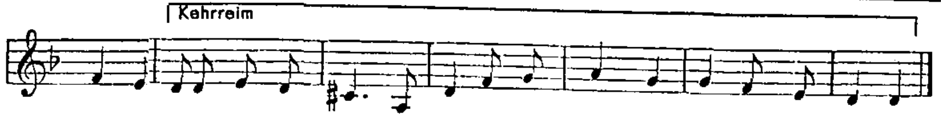




»Hvar har du varit sa län-ge, Du Sven i rosen-gard« Jag har varit i
Wo warst du denn so lan-ge, Du Sven im Rosenhain? Bin gewesen im
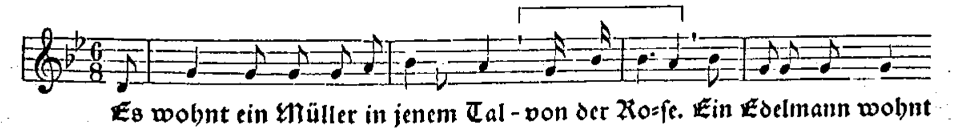
[8] Wertvolle Übersetzungen der schwedischen Balladen gab Gottlieb Mohnike in den Sammlungen „Volkslieder der Schweden" (1830) und „Altschwedische Balladen, Märchen und Schwänke" (1836) heraus.

[9] Die visa der schwedischen Liederbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. Greifswald 1922.



stallet, Kära moder var! I vänten mig sent, men jag kommer aldrig
Stalle, liebe Mutter mein! Ihr harrt meiner spät, doch nie kehre ich wieder.[10]

Das weite Ausgreifen zu Beginn,[11] dem eine dreifache Fallbewegung als Ausgleich gegenübergestellt werden muß, der schmerzliche Halbtonschluß der vierten Zeile, das alles sind Merkmale des schwedischen Liedstils. Dazu kommt noch der Kehrreim, der in der skandinavischen Ballade überhaupt eine große Rolle spielt, wenn er auch nirgends solch lyrische Bedeutung gewonnen hat wie in Schweden. Geijer hat in seiner bedeutsamen Abhandlung über den „Kehrreim in den alten skandinavischen Liedern“[12] Wesen und Bedeutung des Kehrreims für die Volksdichtung deutlich gemacht. Zunächst scheint es, als hätten diese kurzen Zeilen, die in der Mitte und am Schluß jeder Strophe stehen, mit der Erzählung selbst gar nichts zu tun. Doch merkt man bald, daß hierdurch ein bestimmtes Bild, eine Person oder ein Gefühl, die für die Dichtung beherrschend sind, in der Erinnerung festgehalten oder als Ahnung vorausgenommen werden. Während die Erzählungen meist in lebendigem Dialog fortschreiten, geben diese Kehrreime der Ballade erst den stimmungsmäßigen lyrischen Rahmen. Dieser Kehrreim ist aber nicht nur ein wichtiger Träger der Dichtung, er ist auch die Keimzelle der Liedmelodie. Ursprünglich, als das Lied noch mit Chor gesungen wurde oder sogar — wie heute noch auf den Färöern — getanzt wurde, da sang alles diesen Kehrreim mit.[13] Vergleicht man die musikalische Gestalt der meisten schwedischen Kehrreime, so findet man für den ersten Kehrreim (Mittelkehrreim) meist eine aufsteigende oder absteigende Quinte (wie oben), bezw. Quarte. Der Schlußkehrreim, der meist doppelt so lang ist, spannt meist einen Bogen innerhalb des Quintraumes, also d—a—d. Das sind musikalische Verhältnisse, wie sie uns in der deutschen Liedgeschichte in den ältesten geistlichen Rufen und Leisen begegnen, die sich aber auch z. B. noch in den Runde-(Reigen-)liedern Lothringens erhalten haben,[14] (z. B. Pinck, Verklingende Weisen II, S. 135):



[10] Übersetzung nach H. Möller, Skandinavische Volkslieder (Lied der Völker, Ed. Schott 552).

[11] Danckert erkennt darin pentatonische Grundlagen, die überhaupt in den Anfangszeilen schwedischer Lieder oft festzustellen sind.

[12] In Übersetzung bei Mohnike „Altschwedische Balladen“.

[13] In Schweden ist dieser Brauch erloschen, auch der Kehrreim ist hier Sache des Einzelsängers geworden.

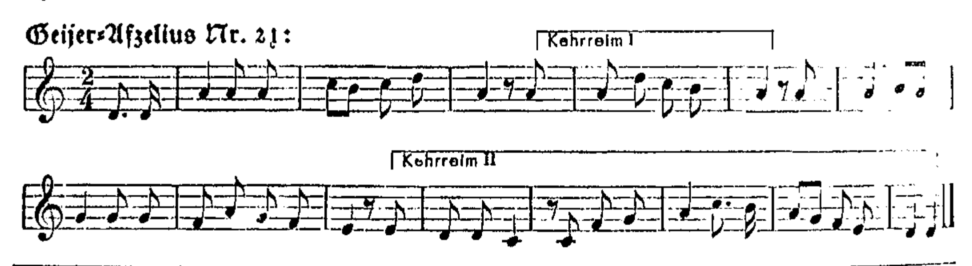
[14] Vgl. Müller-Blattau, Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst. Berlin 1939 und „Das deutsche Volkslied in Lothringen“ (Dt. Archiv für Landes- und Volksforschung II. (1938) S. 128 ff.



Ähnliches findet sich auch in der Ballade von Edelmann und Schäfer u. a.[15]. Wenn Müller=Blattau in solchen Reigenmelodien Reste germanischer Musikübung sieht, dann wird diese Erkenntnis durch die skandinavischen Kehrreimballaden und ihre musikalische Gestalt nur noch mehr verstärkt. Auch der Kehrreim des Nordens ist mit seinen typischen Quintfallmelodien einer der ältesten Bestandteile germanischer Musikübung und nicht erst ein Ableger des Refrains der französischen Ballade aus dem Mittelalter, wie man bisher annahm.[16]

Auch was Müller=Blattau über die Tonalität der ältesten deutschen Lieder sagt, bestätigt sich für Schweden, wenn man wirklich von den ältesten Melodien ohne Leittöne ausgeht,[17] nur tritt hier im Norden der F—c=Typus (jonisch) ganz hinter dem D—a=Typus zurück, der sich in zahlreichen Volksliedern dorischer und äolischer Tonalität entfaltet.[18] Ein besonders schönes Beispiel im dorischen Ton geben wir in folgender Melodie zu dem Lied Lilla Rosa, das als eines der schönsten schwedischen Lieder auch im Wortlaut nach der Übersetzung von Mohnike, Altschwedische Balladen (1836) hier stehen mag; es behandelt das gleiche Motiv wie das deutsche Lied von Agnes Bernauerin.

Geijer=Afzelius Nr. 21:



[15] vgl. Otto Drüner, Die deutsche Volksballade in Lothringen, Frankfurt 1939, S. 67 ff.

[16] Damit hängt auch zusammen, daß heute auch die spärlichen Nachrichten über Gesang und Tanz bei den Germanen viel mehr berücksichtigt werden müssen, als das ein Forscher wie Andreas Heusler zugeben wollte, der unter einer falschen Auffassung des Tanzes als Gesellschaftstanzes den Germanen jede Art des Tanzes absprechen zu müssen glaubte (vgl. Stumpfl, Kultspiele der Germanen). Seite 119 ff.

[17] Der schwedische Forscher T. Norlind hat in seinem an sich sehr wertvollen Buche über schwedische Volksmusik (1911) den unhaltbaren Versuch gemacht, die leittonhaltigen Mollgesänge als altschwedisch hinzustellen, denen dann als zweite Schicht die unter dem Einfluß der Kirchenmusik stehenden dorischen Weisen und zuletzt unter deutschem Einfluß die Durmelodien gefolgt seien. Ähnliches gilt von Metzlers Versuchen, den Leitton als wesentlich für die germanische Musik hinzustellen.

[18] Eine Untersuchung der Tonalität ergab folgendes Ergebnis: von den 135 Weisen, die bei Geijer—Afzelius mitgeteilt werden, prägen knapp die Hälfte (75) den reinen Molltypus mit erhöhter siebenter Stufe (aber unter Umgehung des übermäßigen Sekundschrittes) aus, 19 stehen im Volksliedmoll (äolisch), nur 7 in Dorisch und 6 in Phrygisch bezw. Hypophrygisch, die Zahl der Durweisen (28) machte ein Viertel aus.
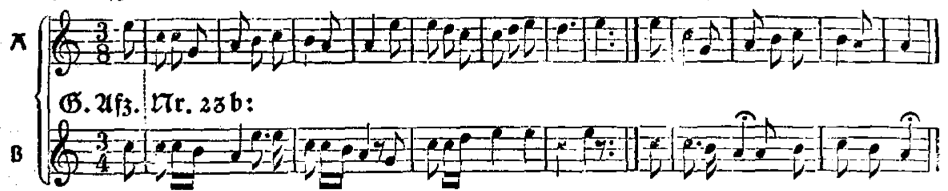
Klein Rosa sie diente an des Königs Hof,
Mit Ehren und mit Zucht —
Und sie diente daselbst acht runde Jahr.
Ihr gewinnt wohl, ihr gewinnt wohl beides, Rosen und Lilien.
Und der Herzog so zu Klein Rosa sprach:
Mit Ehren und &
„Rosa lilla, Rosa, gib mir deine Hand!"
Ihr gewinnt wohl &
„Herzog, ach Herzog — o redet nicht dies:
Dort steht euer Vater, er hört es gewiß."
„Mag hören, wer es will; mag hören wer es mag:
Ich rede ja nur, was das Herz mir sagt."
Kaum ausgesprochen war dieses Wort,
Da sandte der König schon den Herzog fort.
Er sandte den Herzog in ein fremdes Land,
Doch einem Grafen gab er Klein Rosa's Hand.
Die Schiffe sie gingen wohl hin und her,
Nach Klein Rosa fräget der Herzog sehr.
„Wohl geht es Klein Rosa, es geht ihr fein:
Und heute um vier Wochen wird ihre Hochzeit sein."
„Wenn heute um vier Wochen ihre Hochzeit wird sein,
So komm ich auch hinüber und stelle mich ein."
Und Klein Rosa sah aus dem Fenster hinaus:
Da sieht sie die Flaggen, die weißen und blau'n.
„Ich sehe die Flaggen, die weißen und blau'n
Auch die von mir gewirkte kann ich deutlich schau'n."
Und Klein Rosa lief zum Meeresstrand;
Sie lief, bis sie war in des Herzogs Arm.
Sie setzten sich auf einen Stein so hart;
Sie sprachen soviel von der Liebe Gefahr.
Sie sprachen soviel von der Liebe Harm,
Bis beide lagen tot einander im Arm.
Schnell ward zum König die Kunde gebracht:
„Klein Rosa liegt tot in des Herzogs Arm."
„Zum Trotz sei dieses als Strafe verhängt:
Sein eigen Grab ein jedes von beiden empfängt."
Da wuchsen nun Lilien auf jedem Grab;
Sie wuchsen zusammen mit jedem Blatt.
Da wuchsen nun Rosen und schossen empor,
Sie wuchsen zusammen im schönsten Flor.
„Und hätt ich geglaubt ihre Liebe so hold
Mit Ehren und mit Zucht —
Ich hätte sie getrennt nicht für vieles Gold.
Ihr gewinnt wohl, ihr gewinnt wohl beides, Rosen und Lilien.

Auch rhythmisch hat das schwedische Volkslied bestimmte Wandlungen durchgemacht, nicht ohne Einwirkungen des slawisch-baltischen Ostraums, der ja bis zu Karl XII. unter schwedischer Herrschaft stand.[19] Die uralte, in ganz Skandinavien gesungene

[19] Diese Einwirkung macht sich noch stärker bei den vielen „Polskas" der Spielmannsweisen bemerkbar.

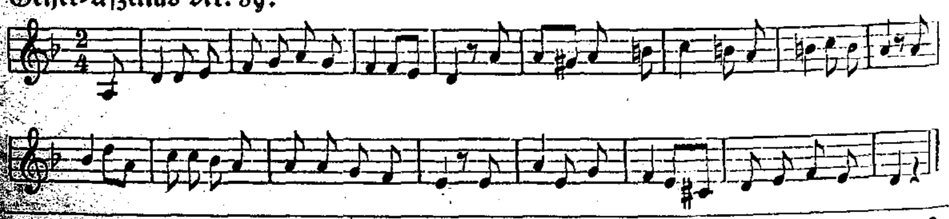
Ballade von „Axel Thordson und schön Walborg“ entspricht mit ihrer höchst einfachen Quintfallmelodie im äolischen Ton und ihrem schlichten modalen Rhythmus (A) durchaus der Gestalt einer mittelalterlichen Ballade. In Fassung B erscheint die gleiche Melodie, jedoch in einem komplizierten sarabandeartigen Tanzrhythmus mit besonderer Teilung der ersten Zeit, der — sicher unter slawischen Einfluß — zu einem Lieblingsmodus des schwedischen Volkslieds und vor allem des Volkstanzes geworden ist:

Geijer-Afzelius Nr. 23a:



Wir sprachen bisher nur von typischen Erscheinungen im schwedischen Volkslied; über solchen Erscheinungen, die ja überall in der Volkspoesie auftauchen, darf aber nicht vergessen werden, daß gerade das schwedische Volkslied sich nur schwer in Typen ordnen läßt, da es gerade in den letzten Jahrhunderten, vor allem in der Barockzeit, immer mehr den Ausdruck eines individuellen Seins gefunden hat. Dazu gehört, musikalisch gesehen, die häufige Verwendung von Leittönen an Stellen, wo man sie tonal zunächst nicht erwartet, wo sie aber doch zu einer inneren „kinetischen“ Spannung innerhalb der Melodie beitragen. Tonleitern, die aus lauter Halbtonschritten und übermäßigen Schritten bestehen, sind zwar selten, aber nicht unmöglich.[20] Auch die starke Modulationsfähigkeit neuerer schwedischer Volkslieder muß hier genannt werden. Eine Modulation in die Dominanttonart kommt aber nur ganz selten vor, am häufigsten wird in die Mollmelodie ein Mittelteil in der parallelen Durtonart eingeschoben (siehe oben: wenn alle Berg und Täler), oder einem hellen Duranfang folgt plötzlich ein schwerer Mollschluß. Doch gibt es noch wesentlich kompliziertere Bildungen wie etwa folgende Ballade von „Sven Svanhilt“ mit der Folge: d dorisch — a moll — e phrygisch — d moll.

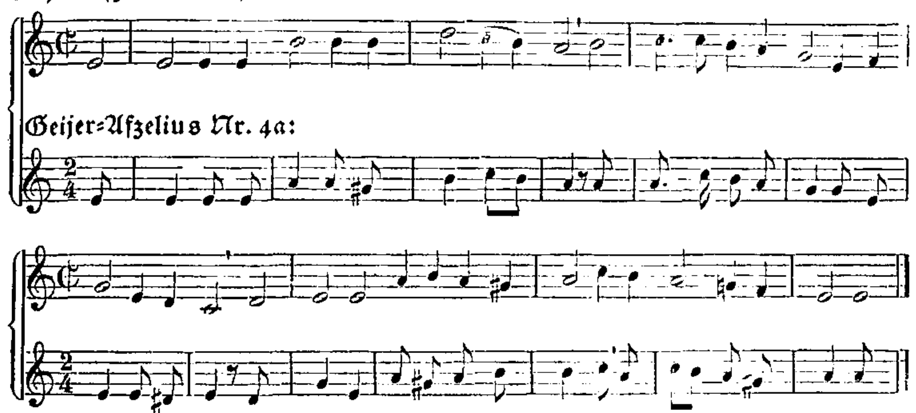
Geijer-Afzelius Nr. 39:



[20] So weist z. B. eine Melodie bei Geijer—Afzelius (16,1) folgende Tonstufen auf e͡f g a͡s h͡c (Grundton f).

Gerade die Mischung von Kirchentönen und Molltonarten führt zu der Vermutung, daß dieses starke Modulationsbedürfnis der jüngeren schwedischen Weisen nicht harmonisch gedeutet werden darf, sondern ein Festhalten an der Mannigfaltigkeit der kirchentonalen Kadenzmöglichkeiten ist, wie das schlagend durch folgende Fassungen der „Kaempen Grimborgweise“ bewiesen wird, deren ältere phrygisch ist, während die jüngere, die sich eng daran anschließt, durch ihre Molltonalität zuerst nach a-moll, dann nach e-moll moduliert.

Geijer-Afzelius Nr. 4b:

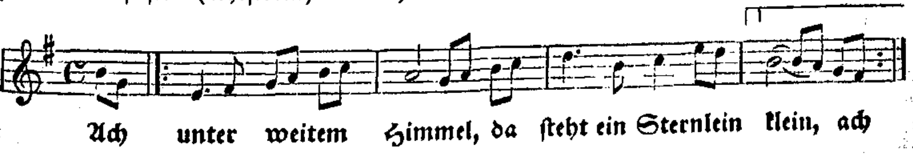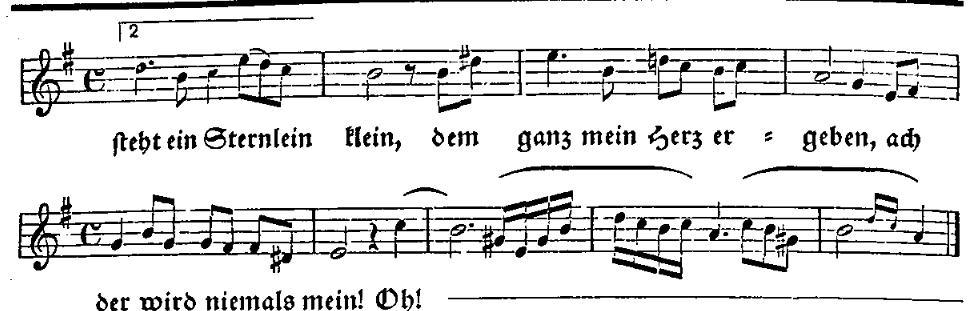


Besonders persönlich wirkt in manchen Weisen die Schlußbildung auf der Dominante oder gar der Unterdominante. Statt zu schließen, öffnet sich da plötzlich die Melodie in die Weite einer unbefriedigten Sehnsucht. Wie sehr solche Schlüsse im Dienst einer individuellen Ausdeutung des Textes stehen können, zeigt der unvergeßliche Kehrreim des Liedes „Stolts Hilla:

Geijer-Afzelius Nr. 26:



oder der auch in Schweden einzigartige melismatische Schluß des schönen „Allt under himmelens fäste“ (Ahlström, Nr. 33)





Mit diesen individuellen Zügen, die das Bild einer jeden schwedischen Volksliedsammlung so lebendig und abwechslungsreich gestalten, nehmen wir Abschied von dieser großen Überlieferung des Brudervolkes. Wir wissen nicht, wieviel von den im vorigen Jahrhundert gesammelten Gesängen heute noch im Munde des Volkes wirklich lebendig sind, wir möchten es wünschen, aber auch so sind sie uns ein wertvoller Abglanz dessen, was uns allen einmal gemeinsam war. Hier in Schweden hat sich einzig auf germanischem Boden im Liede die alte indogermanische Auffassung von der lebenweckenden Kraft des Liedes und seiner schicksalbezwingenden Macht gegenüber den unterirdischen Gewalten erhalten. Was die Griechen in der Orpheussage gestalteten, das hat der Norden in dem herrlichen Lied „Harpens Kraft“[21] uns allen bewahrt; darin wird erzählt, wie es dem Bräutigam durch Lied und Harfenspiel gelingt, die ertrunkene Braut aus der Macht des gierigen Flußgeistes zu befreien, der Fluß hört auf zu strömen, die Rinde springt von den Bäumen und schließlich taucht der Nöck aus den Fluten hervor und gibt die Braut samt ihren Schwestern heraus. Wir können dieser Sage eine Sinndeutung für unser eigenes Tun geben. In den Liedern unseres Volkes und auch in den Liedern des verwandten schwedischen Volkes wird die Volksseele trotz aller Überfremdung und Verschüttung durch Jahrhunderte wieder lebendig und stellt sich ohne Makel unseren Augen dar.

OBJEKTIVE UNTERSUCHUNGEN BEI SPRACHE UND MUSIK

VON WILHELM STAUDER

Auf dem „Internationalen Kongreß für Singen und Sprechen“ vom 9. bis 16. Oktober 1938 in Frankfurt a. M. hatte der Verfasser im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität eine Schau akustischer Meß- und Registriergeräte aufgebaut. Diese Ausstellung sollte dem Sänger und Sprecher, dem Sprach- und Musikforscher in geschlossenem Rahmen zeigen, was Physik und Technik in den letzten Jahren an wichtigen Geräten neu geschaffen haben, und wie diese Geräte eingesetzt werden

[21] Auch in deutschen Liederbüchern unter dem Titel „Die Goldharfe“.

können. Man sah dort hochwertige Lautsprecheranlagen, die verschiedenen Arten der Schallaufzeichnungsgeräte (Schallplatte, Schallfilm, Magnetophon) nebst einem neuzeitlich eingerichteten Tonstudio (Aufnahmeraum, Regieraum, Abhörraum), ferner Geräte zur Untersuchung bzw. Bestimmung von Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe (Tonhöhenschreiber von Grützmacher, Oszillographen, Schalldruckmesser, Objektiver Lautstärkemesser, Klanganalysator nach der Suchtonmethode, Tonfrequenzspektrometer, Schwebungssummer, Dämpfungsschreiber u. a.) — Diese Apparate erschienen nun nicht als tote Ausstellungsobjekte, sondern sie wurden in ihrer Wirkungsweise auch praktisch vorgeführt, so daß sich jeder Besucher von der Art ihres Einsatzes in die Lehre und Forschung von Musik und Sprache selbst überzeugen konnte.

Manche skeptischen Äußerungen damaliger Besucher und zahlreiche Anfragen in den verflossenen zwei Jahren haben jedoch gezeigt, daß der Sinn dieser Schau vielfach noch nicht richtig erkannt wurde. Der Vorschlag, mit diesen neuen akustischen Hilfsmitteln auch zu arbeiten, ist bei manchem Sänger und Sprecher auf eine solche Verständnislosigkeit gestoßen, daß es nötig erscheint, noch einmal auf diese Dinge einzugehen. — Die einen z. B. glaubten, die Anwendung technischer Hilfsmittel sei etwas den Geisteswissenschaften nicht Angemessenes und müsse dem Naturwissenschaftler vorbehalten bleiben. Andere wiederum erklärten, daß eine objektive Messung überflüssig, ja schädlich sei, denn Sprache und Gesang werden nur mit dem Ohr aufgenommen, und nur was das Ohr erfasse, habe für uns Bedeutung. Einige endlich glaubten, vor der Apparatur überhaupt warnen zu müssen, denn diese mache sich bald selbständig und beherrsche zum Schlusse alles. — Es mußte aber auch festgestellt werden, daß der eine oder andere Vertreter der Physik und Technik unsere Bemühungen um eine allgemeine Anwendung dieser akustischen Hilfsmittel in der Musik- und Sprachforschung nicht recht einsah, weil er meinte, akustische Untersuchungen an Sprache und Gesang sei allein Aufgabe der technischen Physik.

Sicher ist, daß die meisten der gezeigten Geräte — eine Ausnahme macht der Tonhöhenschreiber von Grützmacher — ursprünglich nicht für Aufgaben der Musik- und Sprachforschung entwickelt worden sind. Das schließt aber nicht aus, daß sie nun doch für diese Zwecke Verwendung finden können.

Die Berechtigung, ja die Notwendigkeit objektive Messungen vorzunehmen, ergibt sich für den Sprach- und Musikforscher aus der Eigenart der Sprach- und Gesangsphänomene. Das Klingende wird zwar hörend erfaßt, aber zwischen Schallquelle und Hörer befindet sich das Übertragungsmedium (Luft). Alles, was wir von Sprache und Gesang hören, alle Eigenarten und Besonderheiten, alle Feinheiten, Unterschiede, Vortrag und Gestaltung, Klangeigentümlichkeiten, die persönliche Klangfarbe eines Sprechers oder Sängers müssen auch irgendwie im Übertragungsmedium vorhanden sein. Innerhalb dieses Mediums liegt aber das, was wir hören, nicht als Klang, Melodie usw. vor (denn dieses sind durchaus subjektive Hörempfindungen), sondern als rein physikalische Vorgänge. Alle diese unter der Einwirkung von Schallwellen

subjektiv empfundenen Dinge sind also auch objektiv im Übertragungsmedium vorhanden und können mit den geeigneten Geräten und Verfahren erspürt und aufgezeichnet werden.
Es muß aber mit aller Entschiedenheit der noch vielfach auftretenden Meinung entgegengetreten werden, durch den Einsatz technischer Geräte in die Musik- und Sprachforschung verwandle sich die Untersuchung in eine physikalische oder technische Angelegenheit. Wer das glaubt, verwechselt ein Mittel mit seinem Zweck, grenzt eine Forschungshilfe nicht von ihrer methodischen Anwendung ab. Nicht das Gerät entscheidet, ob die damit ausgeführte Untersuchung der Förderung geisteswissenschaftlicher Erkenntnisse dient, sondern die Art seiner Anwendung. Wenn aber die Untersuchung der Klärung geisteswissenschaftlicher Fragen dient, so handelt es sich stets um eine kulturwissenschaftliche Arbeit, gleichgültig ob technische Geräte dabei benutzt werden oder nicht; unwesentlich ist es auch, für welchen Zweck diese Geräte auch sonst noch Anwendung finden.
Von Physik und Technik sind an Stimme und Sprache schon recht zahlreiche Untersuchungen durchgeführt worden. Diese dienten aber meistens nur dazu, bestimmte technische Aufgaben zu ermöglichen. So wurden, um nur einige Beispiele zu nennen, Frequenzumfang von Stimmen und Instrumenten, ferner die spektrale Zusammensetzung ihrer Klänge geprüft, um Unterlagen für eine einwandfreie elektroakustische Sprach- und Musikübertragung zu gewinnen. Ebenso mußten die vorkommenden Stärkewerte von Stimme und Sprache, von Musikinstrumenten, Orchester- und Chordarbietungen erfaßt werden, um den dynamischen Bereich der Übertragungsglieder dem natürlich vorkommenden möglichst anzupassen.
Wenn sich mit solchen Messungen die Untersuchungen an Sprache und Gesang erschöpfen, so wäre den oben angeführten Bedenken gegen eine Anwendung dieser Mittel in der Musik- und Sprachforschung beizupflichten. Es ist schließlich für den Sprach- und Musikforscher sinnlos, noch einmal das zu tun, was schon die technische Akustik erforscht, selbst wenn es sich dabei um Stimme und Musikinstrumente handelt. — Diese von der technischen Akustik ausgeführten Untersuchungen sind in mancher Hinsicht auch für den Musik- und Sprachforscher nicht unbedeutend, doch fördern sie keine eigentlich geisteswissenschaftlichen Erkenntnisse. Frequenz- und Intensitätsmessungen nützen uns nichts, wenn z. B. nicht daraus hervorgeht, wie sich gute und schlechte Vokale, gute und schlechte Sprecher, gute und schlechte Sänger unterscheiden. Ein Klangspektrum sagt uns nichts, wenn nicht erkannt wird, wie es sich beispielsweise beim künstlerischen Gesange wandelt.
Die Dinge, die der Sprach- und Musikforscher bei Sprache und Musik zu ergründen sucht, unterscheiden sich also grundsätzlich von denen, die den technischen Physiker bei dem gleichen Untersuchungsobjekt interessieren. Diese Verschiedenheit der zu lösenden Aufgaben gibt den Untersuchungen — auch wenn gleiche Geräte benutzt werden — einen jeweils verschiedenen Sinn und verlangt eine unterschiedliche Forschungsmethode. Der Einsatz elektroakustischer Meßgeräte in die Musik- und Sprach-

forschung hat deshalb für den Musik- und Sprachforscher nur dann einen Zweck, wenn er damit die richtigen Probleme zu lösen versucht.
Wendet er die akustischen Geräte zur Lösung der richtigen Fragen an und setzt er sie auch in der richtigen Weise ein, so ergeben sich neue und ganz bedeutende Möglichkeiten für seine Forschung. — Auf einige Fragen, die mit Hilfe der objektiven Geräte geklärt werden können, sei im folgenden hingewiesen.
Besondere Schwierigkeit bereitete bisher die Aufzeichnung der Sprachmelodie. Die Übertragung nach dem Gehör mußte daran scheitern, daß klar erkennbare Tonhöhen, musikalische Intervalle usw. nicht vorhanden sind. — Das Ausmessen eines Oszillogramms ergibt zwar ein objektives Bild, ist aber sehr zeitraubend und entspricht nicht immer der gesuchten Sprachmelodie; denn die Eigenart des Sprach-Hörens bringt es mit sich, daß bestimmte Grundtöne zwar gehört werden, im objektiven Bild aber nicht vorhanden sind. Sie entstehen erst im Ohr durch Kombinationstonbildung. — Besonders vorteilhaft für Sprachmelodieuntersuchungen ist deshalb der Grützmachersche Tonhöhenschreiber, der zu gleicher Zeit mit der Tonentstehung — also ohne Zeitverlust — laufend die genaue Tonhöhe der Sprache anzeigt. Die Anzeige geschieht durch eine leuchtende Linie, deren Länge der Tonhöhe proportional ist (die objektiv nicht vorhandenen Grundtöne werden dabei durch besondere Maßnahmen wieder hergestellt). Die photographische Registrierung der jeweiligen Tonhöhenbewegung ergibt die Sprachmelodiekurve. — Während früher also, ehe man an die eigentliche Auswertung der Sprachmelodie gehen konnte, langwierige und umständliche Übertragungen nötig waren, damit die Melodiekurve überhaupt erst erhalten wurde, erscheint bei Anwendung des Tonhöhenschreibers die gewünschte Kurve sofort. Was diese schnelle und genaue Herstellung der Melodieaufzeichnung bedeutet, ist wohl jedem klar, kann sich doch der Forscher, ohne durch zeitraubende Vorarbeiten aufgehalten zu werden, sofort den zu lösenden Problemen zuwenden.
Auch dem Musikforscher dürfte der Tonhöhenschreiber bei der Umschrift in Noten wertvolle Hilfe leisten. Besonders wichtig ist dies für die Transkription außereuropäischer Melodien, deren ungewohnte Tonsysteme, Tonschritte und oft schwierige rhythmische Werte objektiv genau aufgezeichnet werden. — Sehr aufschlußreich werden objektive Aufzeichnungen auch für die Erforschung des musikalischen Vortrags sein. Die charakteristischen Erscheinungen des Vortrags sind bekanntlich Abweichungen vom strengen gleichmäßigen Tempo, mathematisch genauen rhythmischen Werten, einer gleichmäßigen Stärke und derselben Klangfarbe; dazu kommen beinahe unmerkliche Veränderungen der genauen physikalischen Tonhöhe. Diese Eigenarten können gerade mit objektiv anzeigenden Geräten genauestens festgestellt und ausgewertet werden. — Die Erforschung des musikalischen Vortrags und der Vortragseigenschaften mit Hilfe technischer Geräte wird nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Ästhetik des musikalischen Vortrags allgemein liefern, sondern darüber hinaus ergeben exakte Forschungen über den deutschen Gesangsvortrag, deutschen Ausdruck

und deutsche Gestaltung wertvolle Hinweise für das Erkennen und Bewerten des Deutschen überhaupt. Es muß deshalb noch einmal betont werden, daß eine solche Arbeit trotz des apparativen Aufwandes eine rein kulturwissenschaftliche ist. Methode, Zweck und Ziel sind das Entscheidende, nicht die benutzten Hilfsmittel.
Aber auch der Lehrer wird von den objektiv anzeigenden Geräten manche Hilfe erwarten dürfen, denn durch die sichtbare Anzeige wird das Gehör weitgehend unterstützt. So können z. B. im Gesangsunterricht reine Intonation, gleichmäßiger Ton, Vokalqualität, gutes Vibrato, ausgeglichene Dynamik usw. genauestens erkannt werden.
Die Möglichkeiten, die sich der Forschung und Lehre eröffnen, sind so bedeutend, und der Gewinn an Erkenntnissen ist so groß, daß das Arbeiten mit den heute zur Verfügung stehenden Geräten eine unbedingte Notwendigkeit ist und mit allen Mitteln gefördert zu werden verdient. Gerade wie die Schallplatte und Schallplattenaufnahme in der Lehre und Forschung von Sprache und Musik heute allgemeine Anwendung gefunden haben, so müssen auch die von genialen Erfindern geschaffenen neuen Geräte von uns benutzt werden, damit sie zur Lösung unserer Probleme beitragen.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

ZU BEETHOVENS HANDSCHRIFT UND BRIEFEN

Von allen Tondichtern der neueren Zeit macht Beethoven der Forschung die Arbeit am schwersten. Verschiedenes trägt dazu bei: mancherlei ungewisse Lebensumstände und Persönlichkeitsfragen, werkgeschichtliche und bibliographische Unklarheiten, vor allem aber die Schwierigkeiten, die sich oft bei der Entzifferung der Buchstaben- und Notenschrift ergeben. Es ist freilich im voraus festzustellen: Für einen geübten Leser seiner Hand ist sowohl die Buchstaben- wie die Musikschrift des Meisters auf Blättern, die für andere Augen bestimmt waren — also vor allem in Briefen und eigenhändigen Stichvorlagen — immerhin noch besser als ihr Ruf. Schlechter als dieser dagegen, sehr oft bis zur Hoffnungslosigkeit, sind vielfach die persönlichen Aufzeichnungen aller Art: Notenskizzen, Tagebuchvermerke, Briefentwürfe und dergl.
Musikalische Entwürfe waren dem Meister lediglich Erinnerungszeichen. Indem er gewöhnlich nur die Hauptmelodie, sogar auch bei Orchesterwerken, angab, stellte er sich doch gewiß das ganze Gerüst der Begleitung mit vor. Aber meist hat er die Skizzen so flüchtig geschrieben, daß die Noten vielfach gar nicht an den richtigen Stellen stehen, sondern etwas zu hoch oder zu tief, mitunter sogar bis zu einer Terz verschoben. In vielen Fällen kann man gar nicht genau entscheiden, was gemeint ist, und immer wieder, zumal bei Vorarbeiten zu unvollendet gebliebenen Werken, sind verschiedene Deutungen möglich. Daher wird auch der gewiegteste Entzifferer von Beethovens Notenentwürfen gegen Mißdeutungen nicht ganz gefeit sein, und es ist töricht, sich über kleine Fehlgriffe solcher Art aufzuhalten. Sogar dem auf dem Gebiete fleißigsten und verdientesten Manne, Gustav Nottebohm, sind hier und da wirkliche Fehler nachzuweisen, aber es wäre unrecht und billig, ihn deshalb zu schelten; denn jeder spätere Forscher hat es besser als sein Vordermann.
Ähnlich verhält es sich mit den Wortaufzeichnungen, die Beethoven für sich selbst bestimmt hatte: Vermerken neben den Musikskizzen, in Notiz- und Gesprächsheften, Kalendern, Büchern u. dergl. Auch bei dieser Art Niederschriften hat der Meister vielfach nur angedeutet. Zumal die kurzen Formen der kleinen Buchstaben, mitunter auch Wortenden, fallen da häufig weg; ganze Wörter nähern sich manchmal den sog. „Siegeln" der Kurzschriften. Viele Teile solcher persönlichen

Aufzeichnungen sind überhaupt nicht mehr zu entziffern, ausnahmsweise auch ganze Sätze nicht. Nebenbei sei jedoch vermerkt, daß die „mildernden Umstände", die einem Deuter eigener Aufschreibungen des Meisters zugute kommen müssen, nicht zur Entschuldigung für so viele Ungereimtheiten dienen dürfen, wie sie uns W. Nohl in dem bisher veröffentlichten Teile der von ihm übertragenen Gesprächshefte vorgesetzt hat. Je mehr man diese Ausgabe benutzt, desto mehr kommt man zu der Überzeugung, daß hier einer am Werk war, der nicht einmal die Größe und Schwierigkeit der Aufgabe genügend kennt und ihr nicht gewachsen ist. Es ist schon hahnebüchen, welche törichten Deutungen einem da wiederholt vorgesetzt werden. Wenn der Herausgeber manche ganze Zeilen nicht lesen konnte, so hätte er doch kein solches dadaistisches Buchstabengestammel, wie er beliebt, drucken, sondern lieber die Bemerkung „unleserlich" anbringen lassen sollen. Dazu die schwache Einleitung und die oft so schülerhaften Anmerkungen. Andererseits fehlen solche an Stellen, wo man sie fordern muß. Da diese schriftlichen Gespräche im allgemeinen der Erwiderungen Beethovens ermangeln, bleibt notwendigerweise vieles dunkel; aber man muß doch verlangen dürfen, daß wenigstens Andeutungen, die der Zusammenhang mit den Lebensumständen des Meisters oder andere Quellen zu klären vermögen, befriedigend erhellt werden. Um zuerst einen besonders schlimmen Verstoß aus einer neueren Veröffentlichung des Herausgebers jener Hefte herauszugreifen: In dem Gespräch, das er unter dem Titel „Marchesi besucht Beethoven?" im Februarheft 1936 (28. Jahrgang)) der „Musik", S. 356 ff., mitgeteilt hat, verrät der an der Unterhaltung beteiligte Ungenannte ausdrücklich seinen Beruf — er war Operntonsetzer. Ist es da nicht geradezu als Leichtfertigkeit zu bezeichnen, daß der Veröffentlicher des Gesprächs den Gesangsmeister Luigi Marchesi, der niemals eine Oper geschrieben hat, „höchstwahrscheinlich" für den Besucher hält, und nur deshalb, weil der Name unter anderen zufällig einmal kurz vorher vermerkt ist. Ich weiß, wer dieser Besucher in Wirklichkeit war, muß hier aber, da die Beweisführung vom Gegenstande dieses Beitrages zu weit wegleiten würde, auf nähere Mitteilungen darüber verzichten. Ferner fehlt in den ersten Lieferungen der beabsichtigten Gesamtausgabe der Gesprächshefte die Übertragung der von Beethoven vermerkten Notenbeispiele. Von den mancherlei sonstigen schlimmen Fehlern der unzulänglichen Veröffentlichung sei hier nur noch ein besonders grober angeführt: Zur Illustrierung der Unterhaltung über E. T. A. Hoffmann sollte ein Bild dieses Dichter-Musikers beigefügt werden; aber die mit diesem Namen versehene Wiedergabe einer Federzeichnung ist ein jedem Kenner der Zeit Beethovens wohlbekanntes Selbstbildnis des „tauben Malers" Johann Peter Lyser. Es gibt ja sonst noch genügend Gelegenheiten, wo es wegen der wirklichen Schwierigkeiten der Aufgabe „erlaubt" sein muß, sich mal mit zu versehen — auch einem sehr guten Kenner des Stoffes. Aber: Sunt denique fines!

Eine kleine Geschichte der „Editionstechnik" von Beethovenbriefen könnte ein fesselndes und belustigendes Unternehmen abgeben. Von den Zeiten des Meisters bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts haben sich die Herausgeber um seine eigentümliche Recht- und Falschschreibung und seine Zeichensetzung gar nicht oder nur wenig gekümmert. Noch Ludwig Nohl und A. W. Thayer boten ihre Wiedergaben in geglätteter Form. Theodor von Frimmel war wohl als erster bestrebt, die Abdrucke den Urschriften möglichst anzupassen. Obgleich er sich mit der Schrift Beethovens angelegentlich beschäftigte, auch Vorträge darüber hielt, blieb er seinen Abdrucken von Briefen und sonstigen Aufzeichnungen des Tondichters jedoch noch manches schuldig. Davon abgesehen, daß er diese oft — besonders in seinen früheren Arbeiten — durchweg mit lateinischen Buchstaben bot, vermochte er die großen vielfach von den kleinen nicht zu unterscheiden. Er scheint es nicht erkannt zu haben, daß sie sich im allgemeinen nicht durch die äußere Größe, sondern durch die Form voneinander abheben. Die Majuskel wird nämlich bei vielen Buchstaben durch gewisse kleine Schleifen oder Schlangenlinien bestimmt. Bei einigen anderen (j, k, p und z) besteht zwischen groß und klein überhaupt kein Unterschied. Vor allem aber störte es, daß er sehr häufig mitten im Wort Z anstatt z setzte. Der Fehler ist auf die Tatsache zurückzuführen, daß der Tondichter die Minuskel dieses Buchstaben ebenso hoch auszuziehen pflegte wie die Majuskel. (Wie Beethoven zu der hohen Ge-

stalt des ʒ kam, ist mir unbekannt; doch darf dabei etwa daran erinnert werden, daß zu seinen Zeiten auch das s sowohl in kurzer wie in langer Form geschrieben wurde.) Eine maßlose Verwirrung entstand jedoch, als Alfred Christlieb Kalischer mit seinen Deutungen der Handschrift des Meisters hervortrat. Auch ihm waren weder die Unterscheidungsmerkmale zwischen den großen und den kleinen Buchstaben genau bekannt, noch wußte er etwas Rechtes mit der Form des ʒ anzufangen; denn er sah diesen Buchstaben fast immer für ein tz an. Daher begegnen einem in seinen Ausgaben auf Schritt und Tritt Mißbildungen wie „antzutzeigen", „wotzu", ja sogar alleinstehend „tzu". In Wirklichkeit hat der Tondichter nur ganz selten ein tz gesetzt, auch an Stellen, wo es zu seiner Zeit längst üblich war. Kalischer hat sich schon allein durch die geradezu krankhafte Verwendung des tz seine verschiedenen Briefausgaben ganz verschandelt. Auf seine Unkenntnis in anderen Bezirken der Beethovenwissenschaft, seine Geschwätzigkeit und sein mangelhaftes Deutsch sei hier nicht erst eingegangen.

Merkwürdigerweise ließen sich dann auch andere Forscher von Kalischers abwegigen Deutungen des ʒ anstecken, sogar Theodor von Frimmel und Hugo Riemann — ich sage: merkwürdigerweise; denn bei genügender Beschäftigung mit der Handschrift Beethovens ist es wirklich nicht so schwer, über die Schriftzüge und Rechtschreibung Klarheit zu erlangen, und ich rechne es mir gar nicht als ein großes „Verdienst" an, mit meinen beiden Arbeiten — in der „Musik", Märzheft 1926, S. 432 ff., und in der vierten Veröffentlichung des Vereins Beethovenhaus, Bonn 1926 — die Grundlage zu der genaueren Kenntnis der Handschrift des Meisters geboten zu haben, wundere mich vielmehr, daß auch mancher klügere Kopf als Kalischer damit nicht fertig zu werden vermochte.

Mit diesen meinen Forschungen hat sich dankenswerterweise Prof. Dr. Joseph Schmidt-Görg im 2. Heft des 2. Jahrganges der „Deutschen Musikkultur" eingehend beschäftigt und dabei auch einige hörenswerte Einwände gegen meine Entzifferungsweise vorgebracht. Besonders dankbar bin ich ihm für die richtige Deutung der mundartlichen Stelle in dem Briefchen an Friedrich Treitschke: „I bin a ain estreiker" und beglückwünsche ihn dazu. Als ich das Büchlein über Beethovens Handschrift vorbereitete, wählte ich, wie ich S. 18 auch hervorgehoben habe, aus den Briefschätzen des Bonner Beethovenhauses absichtlich zwei Stücke mit aus, die ein bisher unleserliches Wort enthielten, und stellte sie öffentlich zur Aussprache. Tatsächlich vermochte ich das vermeintlich schwer zu entziffernde Wort in der Zuschrift an Treitschke richtig zu lesen — es ist ja in Wirklichkeit leicht zu entziffern —, aber törichterweise verstand ich es nicht. Für meine falsche Wiedergabe darf mir indes wohl ein „mildernder Umstand" zugebilligt werden: Beethoven hat nämlich die Wiener Aussprache nicht buchstabengetreu nachgeschrieben. Wenn er mundartlich richtig „Estreicher" statt „estreiker" gesetzt hätte, würde ich das Wort nicht mißverstanden haben.

Inzwischen ist mir, so glaube ich, selbst eine bessere Deutung des zweiten der fraglichen Wörter, die ich in meiner Schrift zur Aussprache stellen wollte, gelungen. Ich lese es heute im Zusammenhang so: „... ohne Abführen u. stärken wird sich mein Magen nie trotz dem Comö etc doctor nie erhohlen ..." Der Brief stammt vom 24. August 1825 und ist wie viele an den Neffen Karl äußerst flüchtig geschrieben. Da mir an der fraglichen Stelle weder Kalischers „Consultäten doctor" noch Ludwig Nohls ‚Comödiendoctor' zusagen konnte und mir Thayer-Riemanns Lesart Com„ö etc. Doctor" keinen Sinn zu haben schien, hielt ich ‚Cornö [Cornea] etc. doctor' für möglich. Diese Deutung schien noch durch die Tatsache gestützt zu sein, daß der Tondichter einige Jahre früher an einem Augenleiden gelitten hatte. Der Zufall spielte mir inzwischen die wohl richtige Lösung in die Hand: Ich stieß in der großen Schweizer Beethoven-Sammlung, deren Gesamtverzeichnis ich verfaßt habe, auf ein Blatt aus einem im Frühjahr 1826 beschriebenen Gesprächheft des Meisters mit einigen Vermerken von seiner eigenen Hand, darunter die Worte „Comöpathische chocolade". (Vielleicht hatte er sie sich aus dem Gedächtnis vermerkt; andernfalls hätte er sich doch wohl nicht so sehr verschrieben!) Im vorhergehenden Sommer war zwischen Beethoven und dem Neffen vermutlich öfter von einem homöopathischen Arzte die Rede gewesen, und deshalb glaubte der Meister wohl mit der eiligen Abkürzung „Comö etc doctor" verstanden zu werden. (Die Heilweise Hah-

nemanns hatte, wie manche Buchanzeigen der Wiener Zeitung bekunden, in ihren Anfängen viele Anhänger in Österreich, und wie es den Anschein hat, erprobte sie auch der Tondichter, der für alles Neue, zumal auf medizinischem Gebiete, immer zu haben war).

Schmidt-Görg führt noch eine falsche Wortwiedergabe aus einer meiner Arbeiten an: In meiner kurzen Beschreibung jener Beethoven-Sammlung (Neues Beethoven-Jahrbuch, 5. Jahrgang, 1933, S. 36 ff.) ist der Name „Maelzel" falsch angeführt. Es handelt sich dabei jedoch um einen Druckfehler. Weshalb er stehen geblieben, vermag ich leider nicht anzugeben. Den Beweis dafür, daß es sich um ein Versehen des Setzers handelt, liefert aber die folgende Tatsache: Auf Wunsch des Besitzers der Sammlung wurde gleich nach dem Erscheinen des Bandes mit dem noch stehenden Satze eine größere Anzahl von Sonderdrucken des Beitrages hergestellt, aus welchem der Druckfehler mit einigen anderen ausgemerzt ist.

Die neueren Herausgeber sind sich über die grundsätzliche Frage, ob Beethovens Briefe in geglätteter Form oder in der Urgestalt veröffentlicht werden sollen, nicht völlig einig. Die meisten, darunter Ludwig Schiedermair, der Direktor des Bonner Beethoven-Archivs, sowie Adolf Sandberger und Stephan Ley, trachten, die Lesart des Meisters selbst genauestens nachzuahmen. Hingegen hat sich Albert Leitzmann vor ein paar Jahrzehnten für die Beseitigung der Unebenheiten in der Rechtschreibung wie Zeichensetzung ausgesprochen. Ich bin indes auch der Meinung, daß in Ermangelung des Einblikkes in die Urschriften oder gute Nachbildungen die buchstaben- und zeichengetreue Wiedergabe vorzuziehen ist, denn die Beseitigung der Unebenheiten benimmt den Briefen noch mehr von ihrer Ursprünglichkeit, als es bei jedem Abdruck sowieso geschieht. Damit soll gegen die geglättete Wiedergabe natürlich nichts gesagt sein, wenn es sich um eine Veröffentlichung handelt, die sich nicht an Fachleute und Hochgebildete, sondern an weiteste Leserkreise wendet. Mir persönlich schwebt als — leider unerfüllbarer — Wunschtraum vor, daß jeder Erstdruck eines Beethovenbriefes der eigensten Schreibweise des Meisters selbst folgen sollte. Schmidt-Görg ist jedoch dafür, wenigstens die vermeintlich aus „phonetischen" Gründen vom Meister für v gebrauchten w wieder auszumerzen, zieht also auch „Beethoven" dem „Beethowen" vor. Ich glaube zwar selbst, daß der Klang den Tondichter zu Schreibungen wie „Klawier", „kultiwiert" usw. verleitete — gedacht hat er sich dabei freilich bestimmt nichts —, aber bei seinem eigenen Namen und besonders bei dem Worte „Frewel" statt „Frevel" geht die Gleichung schon nicht mehr ganz auf; denn auch der Bonner spricht, wie mir von befreundeter Seite versichert wird, den Namen wie „Beethofen" aus, wenn auch mit etwas gemildertem f, und das v in „Frevel" klingt wohl überall im deutschen Sprachgebiet wie ein richtiges f. Nein, wir kennen den Grund für die Tatsache, daß der Meister seinen Namen in deutscher Schrift mit w schrieb, immer noch nicht.

Überhaupt „Beethoven oder Beethowen?". Es ist selbstverständlich, daß ein Forscher die Ursache für die „falsche" Schreibweise aufzuspüren trachtet. Ich glaubte, sie darin zu finden, daß schon der Vater des Tondichters seinen Namen auf verschiedenen Schriftstücken verschieden schrieb, also, wie Schmidt-Görg sich ausdrückt, in „einer Art väterlicher Belastung". Nun, solche „erbliche Belastungen" vermag die Namenforschung gar nicht so selten nachzuweisen: wie Rudolf Hauser in seiner (ungedruckten) Dissertation über „Seckendorfs und Stolls Prometheus" (Wien 1926) vermerkt, steht es heute noch nicht genau fest, ob der Freiherr L. von Seckendorf richtiger mit ff zu schreiben wäre. Und daß man es in jenen Zeiten auch sonst mit der Schreibweise des eigenen Namens nicht so genau nahm, könnte noch an weiteren Beispielen gezeigt werden. Sebastian Meyer etwa, der erste Pizarro, scheint sich, wie hier gedruckt, unterzeichnet zu haben, doch kommen in der damaligen Presse auch andere Lesarten vor; das Taufbuch von Klosterbeuren führt ihn jedoch als — Mair an, eine Lesart, die anscheinend sonst auf ihn nicht angewendet worden ist. Geht man über Beethovens Lebenszeit beträchtlich zurück, kann man noch viel merkwürdigere Dinge feststellen, mit deutschen wie mit fremdsprachigen Namen. Wie mir Herr Karl Geigy-Hagenbach, der namhafte Basler Handschriftensammler und Herausgeber eines ausgezeichneten Anschauungsbuches seines Gebietes, freundlicherweise mitteilt, hat Shake-

speare seinen Namen in seinen auf uns gekommenen Unterschriften, insgesamt sechs, ebenso viele Male orthographisch verschieden geschrieben! (Allerdings scheint man nicht genau zu wissen, ob alle diese Unterschriften wirklich von ihm selbst stammen).

Ohne Zweifel legt man gegenwärtig auf Rechtschreibung und Zeichensetzung überhaupt zu viel Gewicht. Ich weiß nicht, wie es damit heute in den höheren Schulen gehalten wird. In meiner Schulzeit konnten jedenfalls mehrere Vergehen gegen jene Äußerlichkeiten die Note für einen sonst tüchtigen Aufsatz gehörig herabsetzen. Wie töricht! Wer nicht einsieht, daß an einem Schriftsatze Inhalt und Darstellung die wesentlichsten Seiten bilden und Rechtschreibung, Zeichensetzung und Schrift eine untergeordnete Rolle spielen, sollte keinen Deutschunterricht erteilen dürfen. Aber da diese Äußerlichkeiten zum Bilde des Schreibers selbst gehören, sind die Bemühungen darum bei den Forschungen über bedeutende Persönlichkeiten einfach unerläßlich. Im Hinblick auf Beethovens Orthographie ist noch zu bedenken, daß den Schreibern und Setzern seiner Zeit noch kein pedantischer Duden Sorgen machte und sich auch manche anderen großen Persönlichkeiten, welche die Feder sonst klug zu führen imstande waren, einer allen Druckschriften spottenden sogenannten Rechschreibung bedienten. Man sehe buchstabengetreue Wiedergaben von Briefen der Frau Rat Goethe, Bettinas, Pestalozzis (ja auch des großen Erziehers Pestalozzi!) ein. Deutschkundige Handschriftenkenner werden diese Namen um viele vermehren können. Von der Anführung anderer **Musiker** darf wohl abgesehen werden.

Aber ist denn Schmidt-Görgs Erklärung, Beethoven habe seinen Namen aus „phonetischem" Grunde mit w geschrieben, überhaupt stichhaltig? Weshalb denn bei Verwendung lateinischer Bustaben in früheren wie späteren Jahren ein v? (Ich weiß, daß dieser Einwand auch gegen meine frühere Annahme geltend gemacht werden konnte.) Die Frage wird also einstweilen unbeantwortet bleiben müssen, und ich werde auch in Zukunft die Schreibung mit w vorziehen.

Gegen meine Erklärung, daß sich der Meister bis etwa 1819 nur ausnahmsweise mit lateinischen Buchstaben unterzeichnet habe (natürlich war die Tatsache schon anderen Forschern bekannt), wendet Schmidt-Görg endlich noch ein, daß solche Unterfertigungen bis dorthin auch „gar nicht so selten" vorkämen. Ich hatte dabei, ohne es freilich leider besonders zu betonen, vor allem die Buchstabenschriftstücke im Auge. Bei Titeln, die der Tondichter auf seinen musikalischen Niederschriften in früheren Lebensjahren mit Vorliebe in einer fremden Sprache anbrachte, schrieb er seinen Namen — das sei hier zu meinen beiden Veröffentlichungen ergänzend hinzugefügt — meist oder immer lateinisch und glich dabei mindestens oft auch seinen Vornamen als Louis oder Luigi der Fremdsprache an. Selbst die wohl stets lateinischen Unterschriften in fremdsprachigen Briefen eingerechnet, sind lateinische Unterfertigungen in deutschen Zuschriften wirkliche Ausnahmen. (Die englischen und französischen Briefe bilden ja schließlich nur einen geringen Bruchteil der bisher veröffentlichten Zahl aller Buchstabenschriftstücke, welche gegen 1600 beträgt.) Die von Schmidt-Görg erwähnte unbekannte Zuschrift, die der junge Tonkünstler noch in Bonn an eine Dame gerichtet hat, gehört gleichfalls hierher; denn sie ist französisch aufgesetzt. In den deutsch geschriebenen Briefen des Meisters sind jedoch lateinische Unterzeichnungen bis zum Jahre 1818 geradezu ganz selten. Das kann gleich an Schmidt-Görgs eigenen Aufzählungen schlagend bewiesen werden: Drei von den vier deutsch geschriebenen und lateinisch unterfertigten Schriftstücken, die er als Beweismittel heranzieht, gehören nämlich nicht in die bisher dafür beanspruchten früheren Jahre, sondern in die spätere Lebenszeit des Tondichters. Der Brief an Hammer-Purgstall „Beynahe beschämt durch ihr Zuvorkommen ..." (Kastner-Kapp Nr. 191) ist auch nach den Zügen, wie ich mir selbst nach der Urschrift in der Sammlung des verstorbenen Louis Koch vermerkt habe, bestimmt beträchtlich später als 1809 geschrieben; Georg Kinsky nimmt dafür „wahrscheinlich März 1823" in Anspruch (vgl. Neues Beethoven-Jahrbuch, 5. Jahrgang, S. 61). Aus denselben Gründen kann der angeblich an die gleiche Persönlichkeit gerichtete Brief „Ich bin die unschuldige Ursache ..." (Kastner-Kapp Nr. 228) nicht schon im Jahre 1810 geschrieben sein. Dazu ist Kinsky, wie er in der ersten Morgenausgabe der Kölnischen Zeitung vom 9. Februar 1931 berichtet hat, die kluge Feststellung gelungen, daß die Zuschrift mit

großer Wahrscheinlichkeit nicht für Hammer-Purgstall, sondern für Franz Grillparzer bestimmt war und Ende April 1823 abgefaßt wurde. (Als Empfänger dieses Schreibens dachte man sich zuerst „einen unbekannten Dichter" und erst später den auch als Dramatiker wirkenden Orientalisten Hammer, jedoch mit Fragezeichen.) Nicht anders verhält es sich endlich mit der Zuschrift an Tobias Haslinger „Füllet den Zwischenraum aus ..." (Kastner-Kapp Nr. 623), die ich in meiner 1920 erschienenen Schrift über „L. van Beethoven und seine Verleger Steiner, Haslinger und Schlesinger" leider selbst zu früh angesetzt habe. Nach den Zügen gehört sie ebenfalls in die letzten Lebensjahre des Meisters. Kinsky schlägt dafür „wahrscheinlich Frühjahr 1825" vor (Neues Beethoven-Jahrbuch, 5. Jahrgang, S. 61). Als ich das erwähnte Büchlein vorbereitete, arbeitete ich leider selbst noch nicht so streng nach dem fraglichen Grundsatz; sonst hätte ich auch den darin unter Nr. 77 abgedruckten Brief an Schlesinger — „Ich ersuche um ein Exemplar" vom Trio in B ..." nicht ins Jahr 1821, sondern, weil mit deutscher Unterschrift versehen, wahrscheinlich 1817 angesetzt. Ein weiteres Beispiel wird noch im zweiten Teil dieses Beitrages, welcher verbesserte Abdrucke schon bekannter Beethovenbriefe enthält, geboten werden. — Wen vermöchten solche Beweise nicht von der großen Bedeutung überzeugen, die den verschiedenartigen Unterfertigungen der Briefe des Tondichters für die Frage nach ihrer Entstehungszeit zukommt?

Bei der Orthographie von Beethovens Namen handelt es sich um einen ähnlichen Fall wie bei der Frage, ob man für das j, das er fast immer an Stelle des y gebraucht, nicht lieber gleich diesen Buchstaben selbst setzen soll. Es ist dabei zu bedenken, daß der Meister gelegentlich in deutsch geschriebenen Namen eine Form des y anbringt, die der lateinischen entspricht. Daß er damit aber ein lateinisches y meine, ist schwer vorzustellen; denn ein einzelner lateinischer Buchstabe in der Mitte eines sonst deutsch geschriebenen Wortes kommt bei ihm fast nicht vor. (Dies auch zur Ergänzung der Buchstabenerklärungen meiner beiden Veröffentlichungen.) Jedenfalls kann ich vorläufig nicht glauben, daß in Beethovens Handschrift j = y sein soll, sondern nur, daß es anstelle des y steht. In den ersten Jahren meiner Forschungen habe ich bei Wiedergaben von Briefen des Tondichters für den fraglichen Buchstaben selbst ein y gesetzt, habe mich aber seit meinen eingehenderen Untersuchungen seiner Schrift zu Frimmels und Kalischers Lesung j bekehrt; doch betone ich, daß es mir kein Vergehen scheint, wenn andere anders verfahren. Über die Deutung anderer Buchstaben in der Handschrift des Meisters werden indes gegenwärtig keine Zweifel mehr herrschen.

(Fortsetzung folgt) Max Unger

ZU FERDINAND MECHLERS AUFSATZ ÜBER STIMMBILDUNG BEIM KUNSTGESANG

(vgl. Deutsche Musikkultur IV, 5/6)

Gerade weil der Verfasser mit erfrischender Deutlichkeit vieles schreibt, das unsere Zustimmung verdient, drängt es uns, zu sagen, worin wir anderer Meinung sind.

Der cantus firmus des Aufsatzes ist eine Ablehnung physiologischer Gesichtspunkte für die Stimmbildung — zugunsten empirisch gewonnener, (mehr oder weniger) bewährter Generalanweisungen. Es wird die Meinung vertreten, daß dem Gesangschüler mit anatomischen Darlegungen nicht gedient sei. Das stimmt nur, wenn zwei Bedingungen erfüllt sind: erstens muß der Schüler besonders singbegabt sein, zweitens muß feststehen, daß er nie in seinem Leben unterrichten wird. Unser ganzes Arbeitsgebiet leidet darunter, daß man immer wieder versucht, aus einzelhaften Singempfindungen eine Pädagogik aufzubauen, die den verschiedensten Lagen gewachsen sein soll; dazu aber reichen die Erfahrungen auch des besten Sängers nicht aus. Es ist eine Frage der geistigen Bauart eines Menschen, ob ihm das Ungefähr, das Zufallhafte einer Arbeitsweise Unbehagen schafft oder nicht. Ohne damit eine Wertung verbinden zu wollen: der Sache selbst dient die Erkenntnis des Jeweiligen besser als die empirische Schablone. Deren Anwendung wird nicht nur durch individuelle Verschiedenheiten unmöglich gemacht; auch rassische Unterschiede reden hier ein wichtiges Wort mit. Es ist ja eigentlich verwunderlich, daß auch diese Forschungen der jüngeren Zeit das musisch-mystische Halbdunkel der Gesangspädagogik nicht

zu erhellen vermochten — ebenso wie die verschiedensten Erkenntnisse auf andern Wissensgebieten, gegen die sich die Stimmbildung bedenklicherweise als unbegründbares Reservat abschließt; denn sonst könnte nicht immer noch und immer wieder auf die alte Schule Italiens hingewiesen werden. Die guten Stimmen der Italiener sind die Folge einer breit-tiefen Vitalitätsgrundlage — nicht aber irgendwelcher Sondereigenschaften des Kehlkopfes. Diese Menschen leben ihrem „Typ" nach mit einer Beteiligung der naturgegebenen Atembasis (und damit einer gesteigerten Form des Antagonismus Zwerchfell-Glottis), die der normale Mitteleuropäer erst wieder lernen muß. Jene seltenen genießerischen tiefen Atemzüge, den meisten Menschen unseres Lebensraumes nur mehr als kleine Sensationen erlebbar, sind dort die Regel und der eigentliche leibseelische Grund für ein anderes Lebensgefühl. Deshalb auch kann man die Anweisung Garcias, daß beim Einatmen der Bauch einzuziehen sei, nicht einfach in unsere Pädagogik übernehmen. Für ihn, den Romanen, bestand dabei nicht die Gefahr der flachen Atmung, zu der unsere Schüler mit wenigen Ausnahmen neigen. So ergibt sich gleich ein beweisendes Beispiel für die Wichtigkeit physiologischer Gesichtspunkte: Hätte sich der Verfasser die Wirkungsweise der unteren Zwischenrippenmuskeln, die ja eine nervöse Beziehung zum Zwerchfellrande haben, sowie des M. serratus posticus inferior überlegt, so könnte er nicht schreiben, die Bewegungen des Zwerchfells geschähen unbewußt und das eigene Körpergefühl verrate uns nichts von ihnen. Aus dem Verhalten der eben genannten Muskeln, die bei den meisten Menschen unserer Breiten allerdings ihre Arbeit verlernt haben (das Wiederherstellen ihrer Tätigkeit ist ein Teil dessen, was wir weiter unten „Werkstattarbeit" nennen), erfahren wir sehr wohl, daß der Lendenteil des Zwerchfells stärker beteiligt wird — eine unschätzbare Notwendigkeit für die sängerische Tiefatmung.

Den Vergleich mit Rastelli halten wir für gewagt, weil er nicht nur eine vorwiegend körperliche Funktion dem seelisch bedingten Singvorgang gegenüberstellt, sondern auch Training des Ungewöhnlichen mit dem Wiedererlangen naturgegebener Fähigkeiten verwechselt.

Der Kürze halber wollen wir das Weitere in Stichworten sagen, was allerdings voraussetzt, daß dem Leser der Aufsatz Ferdinand Mechlers vorliegt.

S. 210: Natürlich muß der Lehrer vorsingen. Auch den Nachahmungstrieb wollen wir nicht unterschätzen. Doch daß **nur** auf diese Weise das „geistige Voraushören" beim Schüler erzeugt werden kann, scheint uns übertrieben. Auch zeigt die tägliche Erfahrung, daß ein **Vorausfühlen** viel ersprießlicher ist, weil es nicht vom Eigenklang der Stimme des Schülers wegführt.

Zum Begriff „Resonanz": Der Verfasser geht hier, wenn auch in einem begrüßenswerten Drang nach terminologischer Klarheit, selbst über die wissenschaftliche Definition hinaus, die neben dem Mitschwingen von Hohlräumen, das immer entsprechende Formanten voraussetzt, auch noch die sog. unfreiwillige Resonanz gelten läßt (Stimmgabel auf Tischplatte usw.). Wenn auch die Wichtigkeit der sekundären Resonanzen — im Gegensatz zur primären des Ansatzrohres — von jeher überschätzt wurde, so sollte doch das Zusammenwirken von freiwilliger und unfreiwilliger Resonanz, das die Frage in bezug auf die menschliche Stimme erst schwierig macht, nicht dadurch geleugnet werden, daß man die Vibration als nichtresonatorischen Vorgang ausscheidet. — Ob m- oder n-Übungen (übrigens auch solche auf ng) gefährlich sind, kann nur von Fall zu Fall entschieden werden. Die Innervationsverhältnisse im Rachenraum sind individuell so verschieden, daß alle Formen vom gewohnheitsmäßigen Totalverschluß des Nasenrachens bei allen nichtnasalen Lauten bis zur völligen Unmöglichkeit, ihn abzuschließen, vorkommen. Auch die Richtigstellung dieser Vorgänge gehört zur Werkstattarbeit, zur eigentlichen Stimmbildung. Wir unterscheiden nämlich Werkstatt und Studio. In der Werkstatt wird das Instrument hergestellt — für die Stimme: wiederhergestellt; seine Schäden werden behoben, die es auf dem weiten Weg vom unermüdbar (weil „technisch" richtig) schreienden Säugling bis zum wohltemperierten Kulturmenschen erlitt. Im Studio wird dann der **Gebrauch** dieses Instrumentes gelehrt. Wer mit dem schadhaften Instrument ins Studio gelassen wird, steht unter dem unsicheren Stern des Zufallserfolges. Wir wissen: diese Trennung ist allen

schwungbegabten Kunstjüngern zunächst unbehaglich. Führte man sie aber unbeirrt durch, so wären nicht die meisten Stimmorgane darauf angewiesen, sich durch jahrelangen „Gesangunterricht" (also Studio) recht und schlecht — wenn überhaupt — zu erüben, was in der Werkstatt durch ein paar sinnvolle, für jeden Schüler neu zu schaffende Vorübungen hätte erreicht werden können.

Der Verfasser klagt, daß über den mit Recht verteidigten „Glottisschlag" Garcias in der Literatur nichts zu finden sei. Wir verweisen auf die klugen, gründlichen Arbeiten Dr. Albrecht Thausings und den Vortrag von Prof. Dr. Schilling „Über Stimmeinsätze" auf dem Int. Kongreß für Singen und Sprechen 1938 (Bericht S. 231). — Leider verwechselt der Verfasser dann Stimmansatz und Stimmeinsatz, also einem Atemvorgang (Appoggio) mit einer Kehlkopf-Funktion — nach leider weitverbreiteter Gepflogenheit. Solche Irrtümer sind Schäden der täglichen praktischen Arbeit, nicht papierene Wortsünden. Und deshalb verlangen wir ihre Beachtung und Beseitigung.

Die köstlichen Zitate „intellektueller" Pädagogen, die der Verfasser anführt, könnten wir um ein paar unglaubliche Blüten aus ersten Federn vermehren, doch streift das ans Kabarettistische.

Die Sucht, etwas Neues zu bringen: Indem man sie bekämpft, sollte das Suchen nach neuen Erkenntnissen nicht aufgegeben werden.

Die Tierlaute: wir wissen wohl, wohin das zielt. Aber daß ein Auswuchs die Wahrheit zerstörte, die körnchenhaft in dieser Methode steckte, bleibt zu bedauern.

Sehr fein die Betrachtungen über Stimmung und Stimme. Herzlicher Zustimmung wert, was Mechler über das Miteinander von Ausdruck und Singen sagt.

Es liegt im Wesen einer Stellungnahme, daß Widersprochenes stärker angeleuchtet wird. Deshalb sagen wir noch einmal: erst unsere Zustimmung bewirkte die Meinungsäußerung. Und noch ein Wort zum cantus firmus: den Schüler belaste man nicht mit anatomisch-physiologischen Kenntnissen; für jeden aber, der unterrichtet oder einmal unterrichten will, gehören sie zum selbstverständlichen Instrumentarium.

Wilhelm Schmidt-Scherf

B-A-C-H! - ZUFALL ODER ZITAT?

Im Bach-Jahrbuch[1] habe ich die Werke mit dem Thema B—A—C—H behandelt und nachgewiesen, wie sich die „Kraft des Themas" nach jeder Richtung auswirkt. Ich habe dort gezeigt, wie dieser gleiche Themenkopf nicht nur Gleichheit der Motive mit sich bringt, sondern auch gleiche Entwicklungszüge in Rhythmik und Harmonik, sowie gleiche kontrapunktische Gegenstimmen. Mehrfach ist schon an die Ergebnisse dieser Arbeit angeknüpft worden. Ich selbst habe[2] einige Resultate zusammengefaßt und Ergänzungen zu den B—A—C—H-Stücken gegeben, denen sich noch weitere Werke von H. Erpf, Joh. Engelmann, A. Brandt-Caspari, H. Kaun, O. Manasse, Pachaly, Drath, J. A. van Eyken, Frickhoeffer, Barblan, J. H. Knecht anreihen lassen; vor allem aber habe ich in dieser Arbeit die Erkenntnis betont, daß es Themen, Motive, musikalische Bildungen gibt, die ohne zunächst erkennbare Ähnlichkeit nah verwandt sind, bei gleichzeitigem Gebrauch einem Stück besondere Einheitlichkeit verleihen müssen. Kürzlich hat nun E. Schenk[3] meine Arbeit als Unterlage für den Nachweis gebraucht, daß auch in der 1. Sinfonie von Beethoven das B—A—C—H-Motiv und seine Abkömmlinge eine große Rolle spielen im Auftreten des Motivs an Einzelstellen und als Klammeridee der vier Sätze.

Damit tritt aber eine neue Fragestellung auf: Ist das Vorkommen des B—A—C—H immer als beabsichtigtes Zitat zu werten, oder kann es durch die „Kraft" anderer Themen, Motive, harmonischer Züge sozusagen zufällig hervorgerufen werden? Die Werke mit dem Motto im Titel erteilen die Antwort selbst. Anders ist es mit den in meiner zweiten Arbeit[2] angeführten kleinen Stellen, deren Zahl im weiteren stark vermehrt wird. Da ist die Frage, falls keine Äußerung des Komponisten vorliegt, oft nur vermutungsweise zu entscheiden. So bin ich z. B. nicht sicher, ob die Stelle in der Brahmsschen Kadenz zum G-dur-Konzert von Beethoven[4]

---

[1] Jahrgang 1912: „Die Kraft des Themas", dargestellt an B-A-C-H.

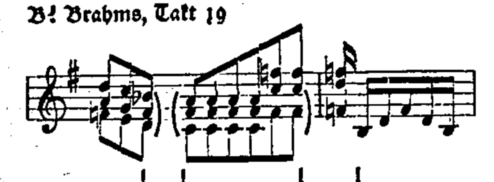
[2] Zeitschrift für Musik, 1938, Heft 3, „B-A-C-H, Stilistisches und Statistisches".

[3] Neues Beethoven-Jahrbuch, Bd. VIII, „Beethovens „Erste" — eine B-A-C-H-Symphonie".

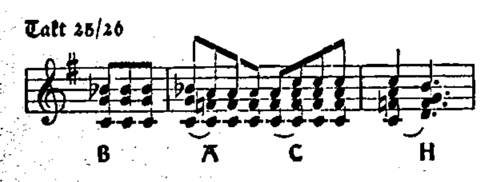
[4] Kritische Gesamtausgabe, Bd. XV, S. 113.

wirklich ursprünglich ein Zitat ist, sondern ob sie nicht infolge des Hauptmotivs zufällig hervorgerufen und dann von Brahms bemerkt und vielleicht hervorgehoben wurde; das B—A—C—H findet sich nämlich schon einige Takte vorher, wenn auch in versteckter Form. (NB I)

B! Brahms, Takt 19
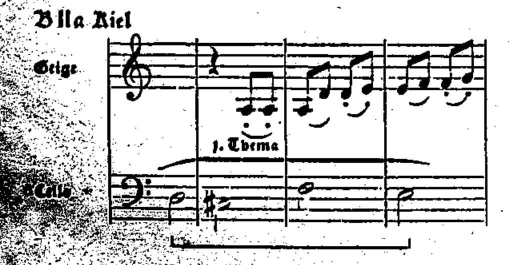


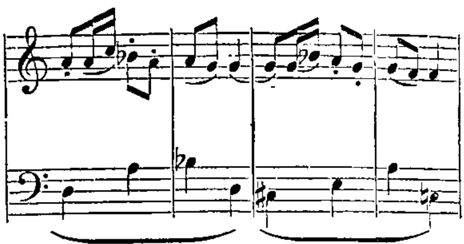
Takt 25/26



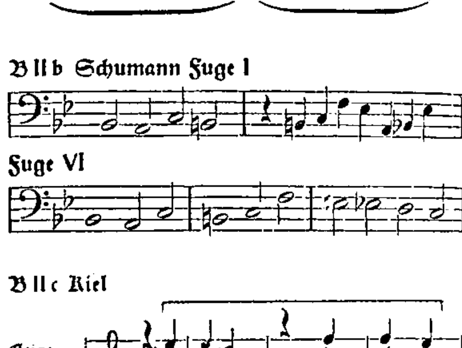
Etwas anders beurteile ich eine Stelle im letzten Satz des Klavier-Quartetts op. 43 von Fr. Kiel. Dazu eine Vorbemerkung. Daß in Werken mit dem Motto B—A—C—H die Formen B—A—C—B, H—A—Cis—H u. s. f. samt ihren Transpositionen Veränderungen des Urmotivs darstellen, ist klar. Der umgekehrte Schluß ist aber im allgemeinen nicht zulässig. Und doch bin ich der Ansicht, daß es sich bei Kiel um ein allerdings verändertes Zitat handelt. Das Quartettfinale hat zunächst einen normalen Vordersatz mit zwei Themen in der Sonatenform (NB IIa) mit einer Abart des B—A—C—H als Kopf; seine Fortsetzung weist starke Ähnlichkeiten mit B—A—C—H-Fugen von Robert Schumann auf (NB IIb).

B IIa Kiel
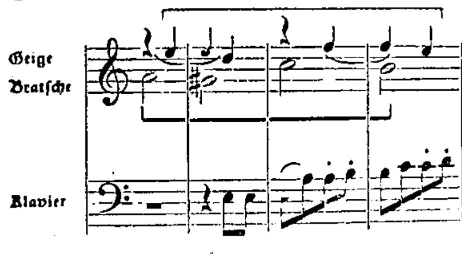


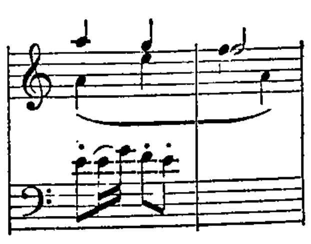


B IIb Schumann Fuge I



B IIc Kiel
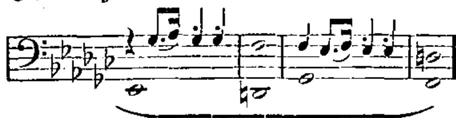




Zum Kopfeinsatz der Bratsche kontrapunktiert die Geige wieder eine andere Form des B—A—C—H (NB IIc). Ich halte das Motiv hier für eine bewußte Reminiszenz, vielleicht im Anschluß an ein Studium der Schumannschen Fugen. Der Kopf mußte dabei geändert werden, um als Kontrapunkt zum Thema verwendbar zu sein. Eine Beziehung zu den anderen Sätzen des Werkes besteht nicht.

Die Zahl der Kompositionen mit ähnlichen The-

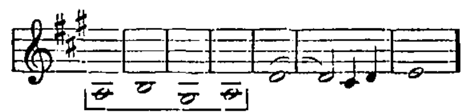
menköpfen ist recht groß. Wie auch Schenk[5] bemerkt hat, kommt bei solchen Themen die Fortspinnung mit Sequenzen in kürzeren Notenwerten häufig vor, ebenso wie die von Schenk genannten Quartfälle. Zunächst nenne ich das Baßthema im Rondo der Klavier-Violinsonate K. V. 58 von W. A. Mozart mit einer chromatischen Gegenreihe (NB III).

B III Mozart
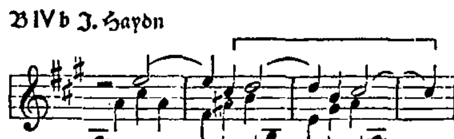


Auch Umkehrungen des B—A—C—H-Kopfes und ihre Varianten sind häufig, wie etwa im Streichtrio op. 3 II von A. Filtz[6] (NB IVa) oder der Sinfonie Nr. 5 von J. Haydn[7] (NB IVb), wo einige Spitzentöne der Gegenstimmen den Kopf genau umkehren. Ein ähnlicher, wenn auch etwas anders gearteter Kopf führt in der

B IV a A. Filtz
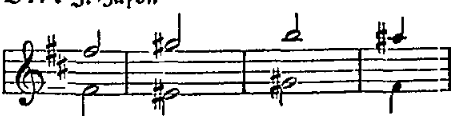


B IV b J. Haydn
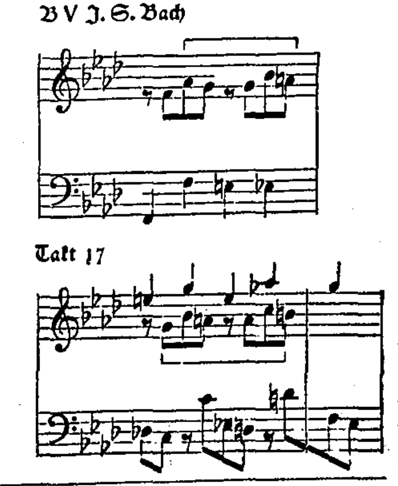




B IV c J. Haydn



Sinfonie Nr. 13 von J. Haydn[8] zum B—A—C—B als Begleitstimme (NB VIc). Hierher gehören noch die Themenköpfe in J. Haydns dritter Sinfonie[9], in L. Mozarts Divertimento[10], das im Takt 22 des Menuetttrios das B—A—C—H notengetreu bringt, wenn auch als Kadenzauszierung. Schließlich nenne ich noch G. M. Monns Divertimento[11] mit dem Kopf A—H—Gis—A.

Nicht selten sind nun die Fälle, in denen die obigen Köpfe oder mit ihnen nach Schenks und meinen Feststellungen zusammenhängende Erscheinungen zum B—A—C—H-Thema führen. Ich halte sie für Bildungen, die vom Komponisten als Zitat nicht beabsichtigt und auch meist nicht bemerkt wurden. An der Spitze stehe die Baßlinie: B—A—C—H—D—Cis—E—Dis—Fis—Eis der Takte 63—67 aus dem langsamen Satz des Streichquartetts op. 59 II von Beethoven, auf die als erster wohl H. Sitt[12] hingewiesen hat. Sie ist eine Umbildung des Themenanfangs E—Dis—Fis—E; aus ihr kann nicht gefolgert werden, daß bei diesem Satz das B—A—C—H als Pate gestanden hätte. Wie chromatische Führungen und Sekundenfälle zum B—A—C—H führen können, habe ich an Takten aus dem „Kleinen Harmonischen Labyrinth" von J. D. Heinichen (?) schon im Bach-Jahrbuch[13] gezeigt. Seltsam und versteckt ist aber das Auftreten in der dreistimmigen Sinfonie in f-moll von J. S. Bach, wo es in Takt 17 notengetreu erscheint; der chromatische Baß ist auch hier der Urheber (NB V).

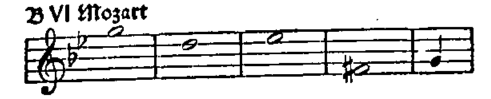
B V J. S. Bach



[5] a. a. O. S. 100
[6] Denkmäler der Tonkunst in Bayern XVI, S. 88
[7] Kritische Gesamtausgabe Bd. I, S. 60.
[8] a. a. O. Bd. II, S. 19
[9] a. a. O. Bd. I, S. 33
[10] Denkmäler der Tonkunst in Bayern IX 2, S. 40.
[11] Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIX 2, S. 33
[12] J. S. Bach als Legende erzählt, 1935.
[13] a. a. O. S. 37.

Über dem chromatischen Baß h—c—cis—d bringt die Sinfonie K. V. 184 von W. A. Mozart die Tonfolge as—g—b—a über einer Sequenzharmonie. Und die Sinfonie K. V. 183 von W. A. Mozart entwickelt aus ihrem Thema (NB VI) Linien wie a—b—gis—a,

B VI Mozart
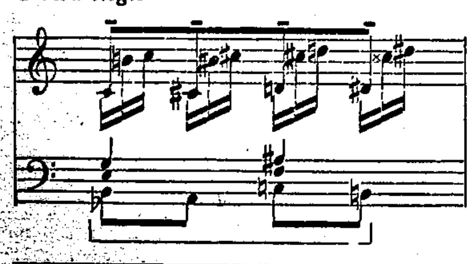


d—es—cis—d und als Sequenz in genauer Umkehrung cis—d—h—c wieder mit chromatischer Gegenführung. Die Entwicklungen aus dem Themenkopf sind deutlich; seine inneren Beziehungen haben die Kraft, das B—A—C—H oder dessen Abkömmlinge herbeizuziehen.
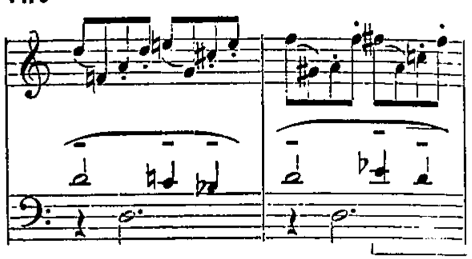
Alle diese Fälle sind zweifellos nicht beabsichtigte Zitate. Das B—A—C—H ist nicht Ausgang. Meist handelt es sich ja zudem um ein seltenes Auftreten. Eine Ausnahme macht die Sinfonie von J. S. Bach; daß aber auch hier eine Absicht Bachs nicht vorlag, dürfte nach den Angaben Forkels und Friedemann Bachs feststehen.[14]
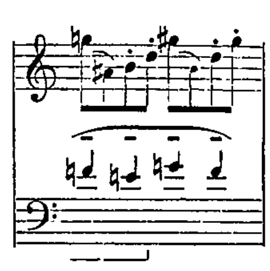
Es gibt nun eine Reihe von Werken, in denen das Motiv eine größere Rolle spielt. Schon die Stelle in der Sinfonie 184 von Mozart kommt mehrmals vor. Größer noch ist die Rolle in der Klaviersonatine op. 89 IV von M. Reger. Auf das Vorkommen des B—A—C—H im dritten Satz Takt 35 habe ich in meinen früheren Aufsätzen schon aufmerksam gemacht. Der Zusammenhang mit chromatischen Gegenreihen und Sequenzharmonisierungen ist deutlich; sie haben das B—A—C—H hervorgerufen. Eine ähnliche Stelle enthält der erste Satz (NB VIIb), hier

B VII a Reger



VII b
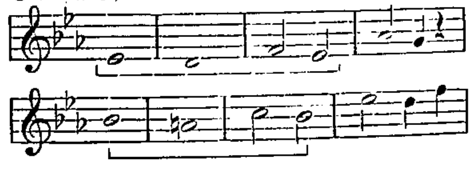




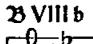


mit einer Transposition und wiederum chromatischen Gegenstimmen.

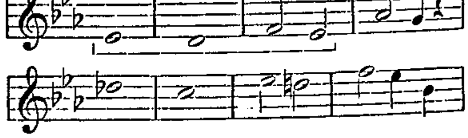
Bedeutsam ist die Entwicklung im Streichquartett Es-dur von Cherubini. Die Überleitung zum II. Thema des ersten Satzes bringt deutlich das veränderte B—A—C—H mit Sequenzverkürzung (NB VIIIa). Das Motiv spielt samt

B VIII a Cherubini
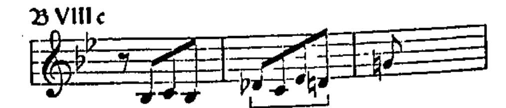




B VIII b



B VIII c

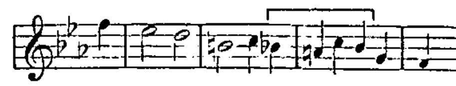


14 Bach-Jahrbuch a. a. O. S. 10.

B VIII d



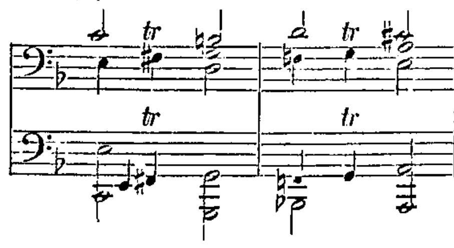
B VIII e



seiner Begleitung im weiteren Verlauf eine große Rolle und führt in der Reprise sogar zur echten B—A—C—H-Form (VIII b). Der Kopf erscheint wieder am Ende des zweiten Satzes (VIII e) in Verbindung mit chromatischen Gegenstimmen; im übrigen hängt dieser Schluß mit einer Variation des Satzes zusammen, ist also auch thematisch bedingt. Das Hauptthema des vierten Satzes ist deutlich eine Entwicklungsform des Zwischensatzes im ersten Satz (VIII d) und schließlich bringt das zweite Thema noch einmal den ursprünglichen Kopf (VIII e). Auch bei diesem Quartett ist Ausgang der Kopf Es—D—F—Es; er wirkt durch das ganze Quartett als Klammeridee; das B—A—C—H ist eine seiner Entwicklungsformen, nicht dagegen Ausgang oder Zitat.

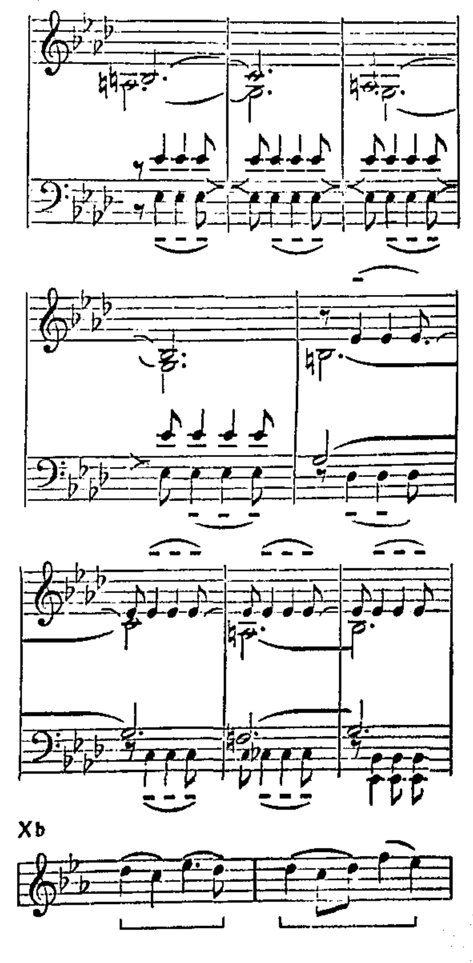
Zwei eigenartige Fälle mögen diese Zusammenstellung beschließen. Der eine sind die Anfangstakte des Liedes „Freiwilliges Versinken" von F. Schubert, die sich sofort mit Hinzutritt der Singstimme wiederholen, im übrigen Verlauf aber nicht mehr vorkommen (NB IX),
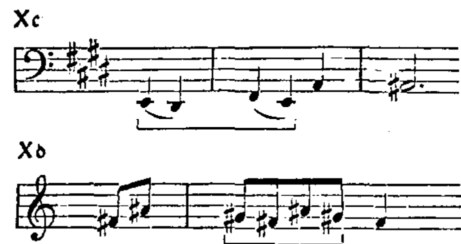
B IX Schubert



wenn auch Beziehungen harmonischer und melodischer Art zum Ganzen bestehen. Auch dieses Auftreten des B—A—C—H halte ich für Zufall, hervorgerufen durch die Zusammenballung der Kadenzschlüsse und Sekundfälle auf die Einleitung. Noch schwieriger aber fällt die Beurteilung im Streichquartett op. 45 von Cesar Cui. Da bringt der Anfang des langsamen Satzes die Umkehrung des B—A—C—H buchstaben- und notengetreu, zweimal hintereinander (NB Xa); so ist schwer anzunehmen, daß der Komponist es nicht bemerkt habe. Bezeichnend ist, wie in Takt 4—8 die chromatische Baßlinie hinzutritt. Aber auch hier glaube ich nicht an die Absicht, von vornherein ein B—A—C—H-Werk zu schreiben. Ähnliche Bildungen kehren das ganze Quartett hindurch

B Xa Cui





wieder, wie in dem bedeutsamen, vielfach verwandten Thema des ersten Satzes (NB Xb), in einer Celloüberleitung des II. Satzes (Xc), dem oft wiederholten Anfangsmotiv des Andante un poco religioso im langsamen Satz (Xd). Auch hier hat die „Kraft“ der veränderten B—A—C—H-Motive das B—A—C—H hervorgerufen. Aber ähnlich wie bei dem Beispiel von **Brahms**, mit dem ich begann, scheint mir hier die Verwandtschaft vom Komponisten bemerkt worden zu sein, was dann zu den Einleitungstakten des langsamen Satzes führte, dessen wesentliches Thema erst mit Takt 10 einsetzt.

Vom beabsichtigten Ausgang und Zitat zum zufälligen nicht bemerkten Auftreten führt die Reihe der Möglichkeiten über den Fall des später bemerkten und dann vielleicht vom Komponisten nachträglich verdeutlichten (Brahms, Cui) Einsatzes des B—A—C—H. In der Mehrzahl der besprochenen Fälle führt die „Kraft des Themas“ der verwandten Köpfe zum B—A—C—H; es handelt sich nicht um Zitate. Bei Fr. Kiel dagegen vermute ich ein bewußtes, wenn auch verändertes Zitat. Gewiß müssen diese Beurteilungen meist Vermutungen bleiben. Im übrigen zeigen die zusammengestellten Beispiele sehr schön ebenfalls die Kraft des Themas, die sich weithin auswirkt, nicht nur des B—A—C—H, sondern des eben so häufig, ganz selbständig auftretenden B—A—C—B und ähnlicher Kopfmotive.

Paul Mies

Musikalische Rundschau

NORDMARK: SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ein Bild von der musikalischen Eigenart der Landschaft Schleswig-Holstein vermitteln, heißt zunächst einmal die noch weit verbreitete Ansicht berichtigen, daß der Satz: „Holsatia non cantat“ wirklich in vollem Umfange zu Recht bestehe. Freilich, Schleswig-Holstein ist alles andere als ein musikalisches Begabungszentrum wie etwa der mitteldeutsche oder böhmische Raum; und es sind nur wenige der ganz großen Meister, die dieser nördlichsten deutschen Landschaft stammesmäßig angehören. Aber gerade die wichtigsten, für uns eindeutig erkennbaren Stilmerkmale für den Anteil des nordischen Elementes an der gesamtdeutschen Musik, finden sich bei dem Schleswig-Holsteiner Burtehude ausgeprägt, der damit einen Beitrag geleistet hat, welcher namentlich unter dem Gesichtspunkt des musikalischen Rasseproblems, neben den Leistungen anderer Landschaften wohl bestehen kann.

Von den schleswig-holsteinischen Städten sind es vor allem drei, deren Eigenart als Pflegestätten der Musik sich unter jeweils besonderen Voraussetzungen herausgebildet hat: Kiel, Lübeck und Flensburg. Waren es bei Kiel in erster Linie die beiden großen Wachstumsperioden, welche die Stadt zur Kriegsmarinestadt des zweiten und dritten Reiches werden ließen und namentlich in den letzten Jahren durch den außerordentlich starken Zustrom aus allen Teilen des Reiches musiksoziologische Grundlagen von besonderer Art schufen, so beweist Lübeck durch eine zum großen Teil in der Vergangenheit wurzelnde Musikkultur, daß es sich den Sinn für Überlieferung nicht allein in seiner Stellung als Hansestadt bewahrt hat: Nachwirkungen der Tätigkeit Burtehudes sind auch heute noch erkennbar. Flensburg schließlich ist als Grenzlandstadt seit langem die Stätte einer äußerst aktiven Musikpflege gewesen, die schon des öfteren in größeren Musikfesten eindrucksvolle Ergebnisse gezeitigt hat. Bei den Industriestädten Neumünster und Elmshorn dagegen, liegen die Bedingungen wieder anders; anders auch bei Schleswig, dem Sitz der Regierung, oder bei Heide und Husum, die aus der bäuerlichen Umgebung der Westküste herausgewachsen sind.

In **Kiel** hat der Krieg dem Musikleben zum Glück wenig Abbruch tun können. So fanden die unter der Leitung des Städtischen Musikdirektors Paul Belker stehenden Sinfoniekonzerte auch in der letzten Konzertzeit, als künstlerische Ereignisse von Rang, die gebührende Anerkennung einer erfreulich großen Hörergemeinde, die in ihrer Zusammensetzung, wie gesagt, bereits weit

über den Rahmen des Landschaftsgebundenen hinausgeht. Dem ständigen Wachstumsprozeß der Stadt folgend, hatte man bereits in den letzten Jahren das Orchester sowie die Oper wesentlich vergrößern und damit auch diese, unter der Regie Hanns Schulz-Dornburgs und Hans Sieglers, zu einer Stätte wertvoller Bühnenkultur machen können. Schillings „Mona Lisa“, sowie Tschaikowskys „Pique Dame“ seien nur als weniger gehörte Werke des reichhaltigen Spielplanes genannt. Doch auch der Beginn der neuen Spielzeit brachte mit der Erstaufführung einer weiteren Tschaikowsky-Oper, des „Mazeppa“, einen außerordentlich starken Erfolg, der die für die Folgezeit geplanten Erstaufführungen (Janacek, „Jenufa“, Sutermeister, „Romeo und Julia“ oder Haas, „Tobias Wunderlich“) mit Spannung erwarten läßt. An Sinfoniekonzerten brachte der vergangene Winter u. a. die Urfassungen der Zweiten und Sechsten Bruckners, an Vertretern neuerer Musik die Namen Unger und Wedig, während man als Solisten neben Künstlern wie Kempff, Kulenkampff oder Hölscher in zweimaligem Auftreten die junge, erfolgreiche Geigerin Guila Bustabo mit Brahms und Sibelius hören konnte. — Im Ausblick auf den diesjährigen Konzertwinter sei schließlich noch vermerkt, daß das zeitgenössische Schaffen weit mehr als bisher berücksichtigt werden wird, wie die Ankündigungen von Werken Peppings, Lothars, Hessenbergs und anderer beweisen. — Lag die Pflege sonntäglicher Kammermusiken in den Händen des einheimischen Ritterhoff-Quartetts, dem in diesem Winter auch das Schmalmack-Quartett wieder an die Seite treten wird, so führte das Orchester Horl wiederum seine volkstümlichen Konzerte durch, die seit langem zu einer beliebten Einrichtung im Kieler Musikleben gehören.

Doch auch die Arbeit der Chöre konnte trotz des Krieges erfolgreich fortgesetzt werden. So stellte Paul Belker mit dem Städtischen Chor in zwei glanzvollen Aufführungen das Brahms-Requiem und die Missa Solemnis heraus, während Bachs Matthäuspassion und erst kürzlich das Händelsche Festoratorium, vom Nikolai-Kirchenchor unter Dr. Oskar Deffner in der vollbesetzten größten Kirche Kiels aufgeführt, den Beweis erbrachte, wie stark gerade im Kriege das Bedürfnis nach wahrhaft erbauender Musik ist. Eine rege Tätigkeit entfaltete ferner der Kieler Bach-Chor, sowie das Collegium Musicum der Universität, das mit seinem Bachkantaten-Abend einen schönen Erfolg buchen konnte.

Daß der Krieg das Musikleben **Lübecks** auch nur wenig beeinträchtigen konnte, bewies der Konzertplan mit seinen sechs Sinfoniekonzerten und drei Aufführungen im Lübecker Dom, die sämtlich unter Leitung von Generalmusikdirektor Heinz Dressel standen. Kempff, Strub, Conrad Hansen und Tibor de Machula waren u. a. die Solisten der Konzerte, deren zweites ausschließlich Brahms brachte, während bei den anderen neben den Meistern der Wiener Klassik Tschaikowsky und Smetana sowie an neueren Namen Trapp und Höller auf dem Programm standen. Das Lübecker Kundrat-Quartett schließlich setzte sich in drei Morgenmusiken vor allem für klassische Kammermusik ein.

Hörte man im Dom neben dem Brahms-Requiem und Bachschen Kantaten die „Kunst der Fuge“ in der Fassung K. H. Pillneys, so begann der Marienorganist Walter Kraft im Spätsommer 1939 mit dem Zyklus seiner „Abendmusiken“, die jedoch wegen der Verdunkelung nicht fortgeführt werden konnten. Hierbei sei auf eine Einrichtung hingewiesen, die im Dienst dieser Veranstaltungen steht: Das „Lübeckische Kirchenorchester“, eine Vereinigung von Spezialisten historischer Instrumente, die z. Teil gleichzeitig als Sänger tätig sind, und dadurch eine stilgerechte und qualitativ hochstehende Wiedergabe alter Musik gewährleisten. Die Aufführung von Werken G. Gabrielis für drei Orchester und drei Orgeln war ein bedeutendes und auch wohl einmaliges Ereignis, da die Marienkirche als einzige Kirche Deutschlands drei getrennt aufgestellte Orgeln besitzt. Ferner seien noch die 4. und 5. Abendmusik erwähnt, die in ihrer Abfolge einheitlich auf das Barock- bezw. Renaissancezeitalter eingestellt waren.

Flensburg schließlich hat im letzten Winter bewiesen, daß eine durch Einberufungen hervorgerufene, vorübergehende Unterbrechung der Sinfoniekonzerte durch vermehrte Kammermusikpflege und durch Veranstaltung von Solistenkonzerten einen wirksamen Ausgleich finden kann. War es hier der Städtische Musikdirektor Otto Michler in seiner Eigenschaft als Begleiter gewesen, der einen großen Teil der

Abende bestritt, so trat er nach Wiederaufnahme der Konzerte größeren Stils am Ende des Winters mit einem Programm von fünf Sinfoniekonzerten und einem Chorkonzert hervor, aus deren Reihe wir nur die Messias-Aufführung mit dem Städtischen Oratorienchor, einen Tschaikowsky-Abend sowie zwei Abende mit Mozart und Reger herausgreifen wollen. In einem ausschließlich der Pflege nordischer Meister gewidmeten Konzert wurde dann noch der Charakter Flensburgs als Grenzstadt eindrucksvoll betont, wie auch verschiedentlich durch Gastspiele von Kopenhagener Sängern am Grenzlandtheater die Beziehung zum Norden zum Ausdruck kam. Aus der Arbeit des Nikolai-Organisten Gottfried Gallert sei vor allem der Aufführungen von Bachs Matthäuspassion und Weihnachtsoratorium gedacht, wie im übrigen aus der Tätigkeit des Flensburger Trios und der sehr rührigen Spielschar der HJ. hervorgeht, daß Flensburg nach wie vor seinen Ruf als einer ausgesprochenen Musikstadt zu behaupten weiß.

Gedenken wir zum Schluß noch der zahlreichen Laienmusikvereinigungen und vor allem der zahlreichen bisher nicht genannten Chöre Schleswig-Holsteins, wie des Kieler Eisenbahner-Gesangvereins, des Volkschores Neumünster, des Rendsburger Kantatenchores, des unter dem Schleswiger Organisten Haller singenden Theodor Storm-Gesangvereins in Husum, und der kleineren Landchöre, die sich mit Erfolg, z. Teil auch in gemeinsamer Arbeit um die Pflege neueren Musikgutes bemühen, dann rundet sich das Bild in erfreulicher Einheitlichkeit ab. Viel stille Arbeit ist gerade von diesen kleineren Chören geleistet worden, sei es in Wehrmachtskonzerten oder Lazarett-Singstunden; und wenn auch in vielen Fällen ihre Tätigkeit eingeschränkt werden mußte, so kann man doch die Musikarbeit in Schleswig-Holstein, im ganzen gesehen, als durchaus erfolgreich bezeichnen.

Kurt Gudewill

ARBEITSTAGUNG DES ZENTRALINSTITUTS FÜR MOZARTFORSCHUNG AM MOZARTEUM IN SALZBURG VOM 22.–24. AUGUST 1940

Seit dem Anschluß ist das Mozarteum durch die Tatkraft des Regierungspräsidenten Dr. Albert Reitter in jeder Weise gefördert worden. Das Konservatorium ist Hochschule geworden, in der namhafte Kräfte wirken, die Sommerkurse haben ihren internationalen Ruf noch gesteigert. Das Mozarteum ist aber auch Forschungsstätte. Seit dem denkwürdigen Internationalen Kongreß von 1931 besteht dort ein „Zentralinstitut für Mozartforschung", dem eine Reihe von um die Mozartforschung verdienten Musikhistorikern seit dieser Zeit angehören. Nun hat das Zentralinstitut nach langer Pause eine Arbeitstagung veranstaltet. Es wird in der nächsten Zeit wieder kräftiger sich seinen Aufgaben zuwenden können, als bisher unter der Ungunst der Verhältnisse, und an die Erfüllung besonderer Aufgaben der Mozartforschung herangehen.

Die diesjährige Arbeitstagung brachte an drei Tagen in gedrängter Folge außer Sitzungen des Institutes öffentliche Vorträge der Mitglieder des Institutes. Prof. Schiedermair-Bonn, Vorsitzender des wissenschaftlichen Rates am Mozarteum, brachte in seinem Vortrag ein fein abgetöntes Bild der Gesamtpersönlichkeit Mozarts und seiner Auffassung in der Gegenwart. Geheimrat Sandberger, Ehrenmitglied des Zentralinstitutes, sprach über die Münchener Haydn-Renaissance. Seit 1892 betreibt der hochverdiente Nestor der deutschen Musikwissenschaft seine Haydn-Forschungen, deren praktische Ergebnisse in seinen Erstausgaben bisher unbekannter Haydn-Werke vorliegen. Hoffentlich erhält die wissenschaftliche Welt bald auch die versprochene historische Arbeit über Haydns Werke. Bekanntlich setzt sich Sandberger auch in vielen praktischen Vorführungen in zahlreichen Hauptstädten Europas und vielen Rundfunksendungen für die von ihm entdeckten Haydn-Werke ein. Über „Mozart und die Dichtung seiner Zeit" berichtete der rührige Leiter des Zentralinstitutes, Dr. Erich Valentin. Er konnte bei seinen systematischen Untersuchungen der Beziehungen Mozarts zum Theater, Singspiel und Schauspiel, zum Roman und zur Lyrik seiner Zeit auf Grund der Briefe Mozarts und seines Vaters, wie der vertonten Texte noch manches neue Licht auf Mozarts literarische Kenntnisse werfen. Über „Mozart und Wien" sprach Prof. Dr. W. Orel-Wien. Jahrelange und eingehende lokale Archivstudien betreibt Dr. Friedrich Breitinger-Salzburg. Er berichtete über „die Beziehungen der Familie Mozart zu einigen Salzburger Hofmusikerfamilien", unter denen

Eberlin am allgemeinsten interessiert. Der neue Wiener Ordinarius Prof. Erich Schenk sprach über „Tonsymbolik bei Mozart". Seine Ausführungen erhellten in ganz neuartiger Weise Mozarts musikalische Sprachtechnik, sowohl in ihrer Beziehung zur Sprache der Vorgänger, als in Mozarts eigener Ausbildung. Prof. Engel-Königsberg wandte sich, nachdem in den vorhergegangenen Vorträgen die geistesgeschichtliche, die lokal-historische, die biographisch-philologische und die musikstilistische Methode zur Anwendung gekommen war, der Frage zu, wie weit neue Methoden, welche die Naturwissenschaft anbietet, für die Geisteswissenschaft und die Musikwissenschaft im besonderen fruchtbar werden könnten. Nach kurzer Kritik an der bisherigen rassenkundlichen Musikbetrachtung wandte er sich der Konstitutions- und Charaktertypologie Ernst Kretschmers zu und kam dann zu der von der Psychologie dargebotenen Typologie (Jung, Jaensch, Pfahler, Krueger, Wellek), indem gelegentlich Anwendungen auf das Problem Mozart gemacht wurden. Prof. Steglich-Erlangen führte nebeneinander einen Flügel der Mozartzeit (leider nicht den einzigen erhaltenen Flügel Mozarts aus dem Besitze des Mozarteums) und einen Flügel der Gegenwart vor. Die aus einer Mozart-Sonate stammenden Beispiele in kurzen Abständen auf beiden Instrumenten gespielt, überzeugten wohl jeden Hörer restlos von der völligen Klangverzerrung durch das moderne Instrument und erinnerten somit die Musikforscher an die noch kaum als Problem erfaßte Aufgabe, welche die Erforschung der historischen Klangstile schon im Falle Mozart zu stellen hat. Dr. Otto Kunz berichtete über das Mozartmuseum in Mozarts Geburtshaus, das im übrigen einer Erneuerung im Sinne moderner Museumspraxis entgegensieht.

Daß die Tagung mit Musik umrahmt war, ist wohl selbstverständlich. Erwähnt sei hier ein Orchesterkonzert des ausgezeichneten Mozarteum-Orchesters und ein Ballettabend mit Mozartscher Musik in dem erweiterten und erneuerten Stadttheater. Hans Engel

Musikalisches Schrifttum

Wiemann, Martha, Wege zu Beethoven. Ein volkstümliches Beethoven-Buch mit Beethovens Leben und Schaffen von Dr. Karl Storck. Deutsche Musikbücherei, begründet und herausgegeben von Gustav Bosse, Bd. 3. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg, 1938.

Es scheint mir fast bedauerlich, daß der tüchtige und rührige Verlag auf musikhistorischem Gebiet offenbar nicht gut beraten ist. Es gibt heute so viele ausgezeichnete Musikhistoriker in Deutschland und unter ihnen wieder eine Reihe von besonderen Beethoven-Kennern, daß es fast leichtfertig erscheint, einer Dilettantin die Herausgabe eines Beethoven-Buches anzuvertrauen! Denn als eine solche weist sich die Verfasserin in der Einleitung aus: „Durch das Studium der „Musikgeschichte" von Dr. Karl Storck angeregt, wurde es mir nicht nur möglich, musikalisch-literarische Vorlesungen daraus zu halten", schreibt sie, wobei man nur bedauern kann, daß offenbar für das Abhalten von Vorlesungen ein Berechtigungsnachweis nicht gefordert wird, „auch die Idee kam mir, Teile aus Storcks Werk ... einem noch breiteren musikliebenden Kreise zugänglich zu machen." Storck als „deutschester Kämpfer auf dem Gebiete der Musik" in allen Ehren, aber eine Notwendigkeit, Kapitel aus seiner „Musikgeschichte" wieder abzudrucken, besteht nicht. Unter den abgedruckten Briefen und Zitaten sind diejenigen der Bettina von Arnim höchst zweifelhafte Quellen, wie Schmitz nachgewiesen hat. Freilich, aus Storck lernt man das nicht. — Eine etwas peinliche Veröffentlichung, die den vorgenommenen idealen Zweck zu erfüllen nicht ganz geeignet ist.

Adalbert Lindner, Max Reger, ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. 3. erweiterte und ergänzte Auflage. Deutsche Musikbücherei, begründet und herausgegeben von Gustav Bosse, Bd. 27. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1938.

Der erste Lehrer Regers legt hier sein bekanntes Buch in neuer Auflage vor. Die persönlichen Erinnerungen des Buches werden immer von Interesse bleiben. Die Werkbetrachtung zeugt von des Verfassers Begeisterung für Reger und trägt zum Verständnis der besprochenen Werke bei.

Hausegger, Friedrich von, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Sigmund von Hausegger. Deutsche Musikbücherei, begründet und her-ger.

ausgegeben von Gustav Bosse. Bd. 26. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1939.

Der Sohn des Grazer Ästheten, der bekannte Dirigent, legt hier drei Schriften: Musik als Ausdruck (1885), Das Jenseits des Künstlers (1893), Die künstlerische Persönlichkeit (1897) im Neudruck vor. Hauseggers Schriften haben nicht nur historischen Wert. Gerne hätte man auch im Neudruck „Richard Wagner und Schopenhauer" (1892²) dabei gehabt.

Müller von Asow, Erich H., Johann Sebastian Bach. Gesammelte Briefe. Deutsche Musikbücherei, begründet und herausgegeben von Gustav Bosse. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1938.

Mit Vorwort, datiert 1930, erscheint die erwünschte Sammlung der Bachschen Briefe; d. h. eigentliche Briefe sind von den 64 Nummern nicht alle, denn 12 Zeugnisse und 6 Orgeldispositionen, bzw. -berichte lassen den Schatz der eigentlichen Briefe stark zurückgehen. Unter den übrig bleibenden Nummern sind noch drei Widmungsschreiben und die bekannten Denkschriften in Leipzig, die meisten der Briefe aber Dienstschreiben und Bewerbungen, so daß eigentlich persönliche Briefe leider nur sehr wenige vorhanden sind, wie die zwei an den Schweinfurther Vetter aus den letzten Jahren. Ja, die alten Meister machen es einem schwer, von ihrem Menschentum etwas zu erfahren! — Durch Kanons, Albumblätter und 4 Briefe der Anna Magdalena, Mitzlers Nekrolog und eigene Anmerkungen hat der Herausgeber das Büchlein abgerundet. Beim Nachweis der Quellen wäre Angabe der ersten Druckveröffentlichungen wünschenswert gewesen. Die Anmerkungen sind nicht erschöpfend. Ein Beispiel: das Huldigungsgedicht an den Prinzen Emanuel Ludwig ist das vermutliche Begleitschreiben zu Bachs Clavier-Übung, 1. Teil 1726. Es ist nicht völlig sicher beglaubigt; seine Quelle zweiter Hand ist die Magdeburger Zeitung, s. Spitta II, S. 704. Das angegebene „Berliner Fremdenblatt" druckt diese nach. Der Prinz ist nicht im Sept. 1726 gestorben, sondern am 12. September 1726 geboren (S. 167). Auch sonst wären oft nähere Angaben wünschenswert gewesen.

Hans Engel

Personalnachrichten

Der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Hans Albrecht am Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung ist zum Professor bei dem gleichen Institut ernannt worden.

Zum Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Rostock wurde der bisher in Köln wirkende Dozent Dr. Walter Gerstenberg ernannt.

Außerplanmäßiger Professor an der Universität Halle wurde der Dozent für Musikwissenschaft Dr. Walter Serauky ebendort.

Mit der vertretungsweisen Wahrnehmung des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls in Graz wurde Prof. Dr. Herbert Birtner, Marburg, beauftragt.

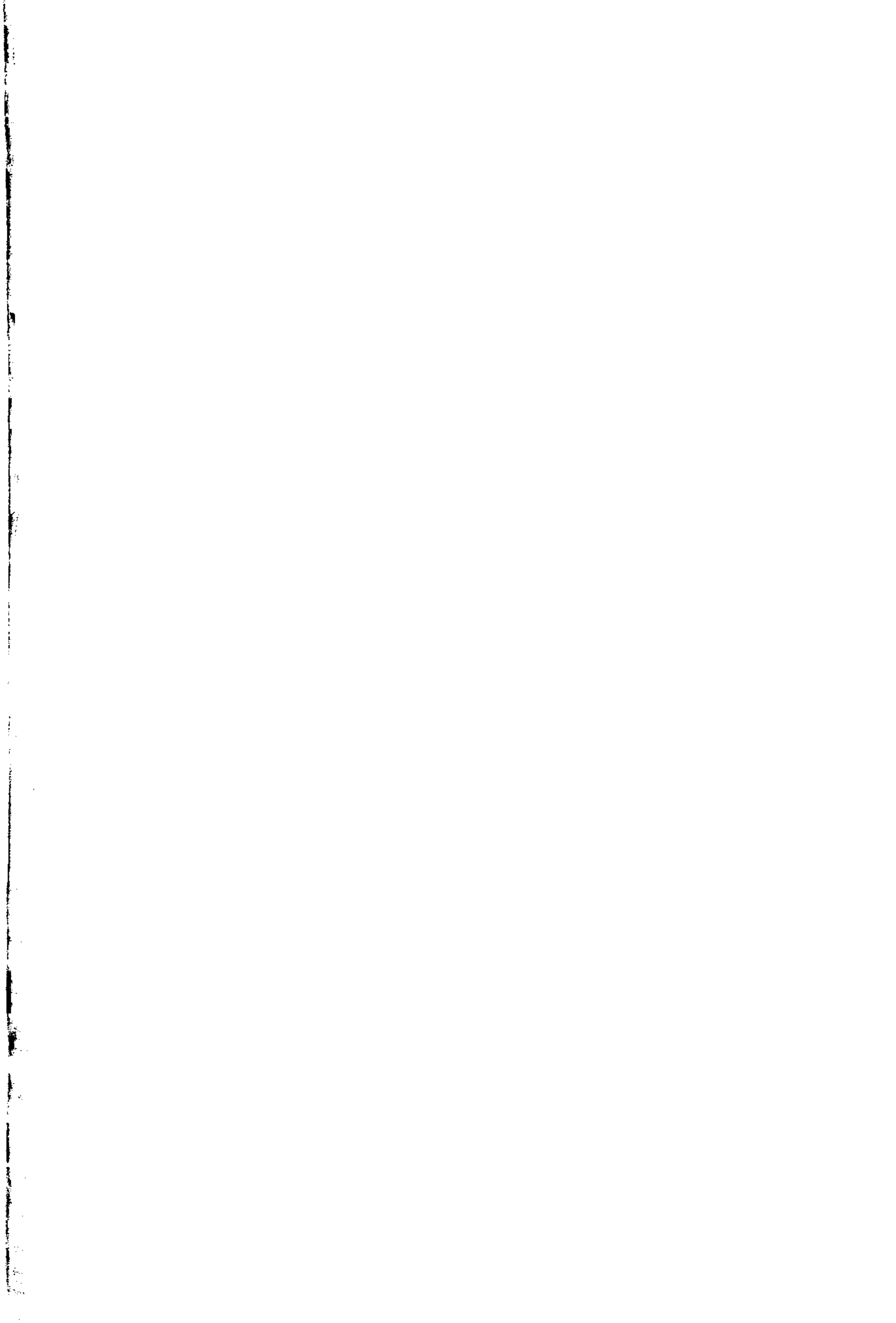
Durch Vergebung eines Lehrauftrags an den bisherigen ersten Kapellmeister am Leipziger Rundfunk, Dr. Reinhold Merten, ist das Fach „Angewandte Musikwissenschaft" an der Universität Freiburg zum ersten Male an einer deutschen Universität vertreten.

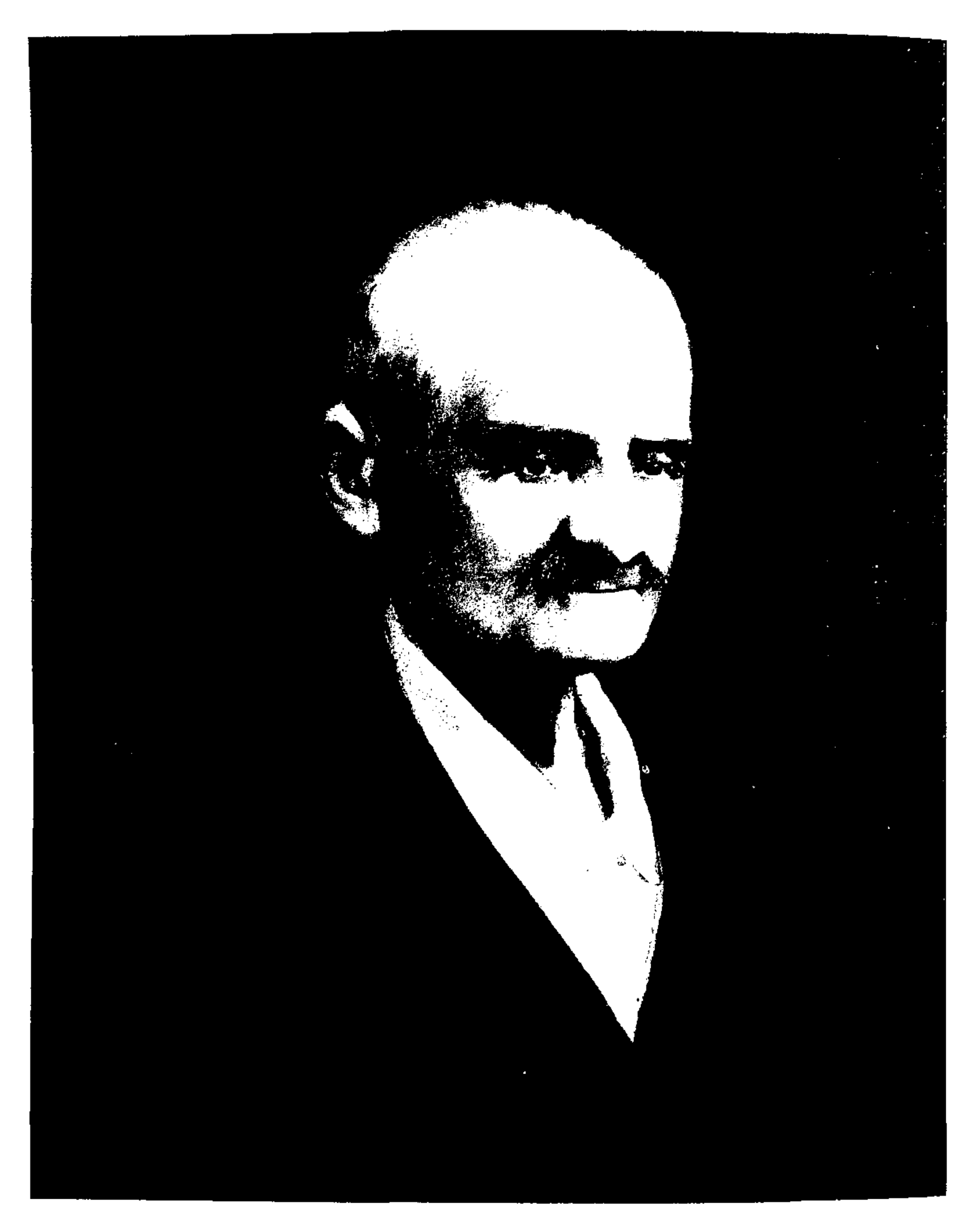
Als Nachfolger von Prof. Kurt Thomas ist der bekannte Komponist Hugo Distler an die staatliche akademische Hochschule für Musik nach Berlin berufen worden, wo ihm die Professur für Komposition und Chorleitung übertragen wurde. Damit steht wiederum einer der markantesten Vertreter der jungen Komponistengeneration auf diesem verantwortungsvollen Posten.

Zeitschriftenschau

Infolge der Einberufung unserer Mitarbeiterin, Fräulein Dr. Krille, zu einem Hilfsdienst ist es leider nicht möglich gewesen, in den Heften 3 und 4 dieses Jahrganges die gewohnte Zeitschriftenschau fortzusetzen. Vom nächsten Heft an wird sie wieder erscheinen.

Der stellvertretende Schriftleiter





Anton Bruckner Photographie aus dem Jahre 1890

Im Anschluß an das „Zweite Leipziger Bruckner-Fest“, das vom 10. bis 13. Oktober stattgefunden hat, bringt die „Deutsche Musikkultur“ ein Bruckner-Heft.

Der stellvertretende Schriftleiter

DAS ADAGIO BEI ANTON BRUCKNER

VON WALTHER VETTER

Anton Bruckner schuf in den sechziger Jahren mit seiner Ersten Symphonie ein Werk von außerordentlicher Neuartigkeit und Kühnheit im symphonischen Gesamtbau, in der thematischen Anlage und Fortspinnung und im Orchesterklang. Die Hörer in Linz, die den Erstling ihres Domorganisten mit einiger Betretenheit aufnahmen, mochten von der Unerhörtheit eines geschichtlichen Vorgangs dumpf überrascht, ja erschreckt sein. Keine erlebbare Entwicklung hatte im Laufe der vorangehenden Jahrzehnte das Ereignis vorbereitet, von dem sich überrumpelt zu fühlen das Publikum einigen Grund hatte. Im übrigen stimmte man, ähnlich wie bei den meisten späteren Symphonien des Meisters, dem Scherzo noch am spontansten zu. Das ist an sich kein so natürlicher und selbstverständlicher Vorgang; in Beethovens Leben machte er sich keineswegs in gleichem Sinne bemerkbar. Freilich war es gerade Beethoven gewesen, der dem Verständnis auf diesem Gebiete durch sein Scherzo vorgearbeitet hatte. Im Bereiche des Adagio[1] ergab sich für die Hörerschaft um 1865 eine vergleichbare Wirkung des Beethovenschen Schaffens nicht. Hier machte sich vielmehr eine Lücke in der geschichtlichen Entwicklung verständnishemmend geltend, und dies umsomehr, als Bruckner das Adagio von Anbeginn und im weiteren Verlaufe seines Schaffens in zunehmendem Grade als besonders wichtiges Glied des symphonischen Organismus behandelt.
Irgendwie schien die Entwicklung nach Beethovens Tode die Wagnersche Behauptung zu rechtfertigen, daß mit der Neunten Symphonie der Schlußstein der „absoluten“ Musik errichtet sei. Was folgte, war, von Ausnahmen wie Schuberts C-dur-Symphonie abgesehen, entweder Ausklang, Nachhall, Rückgang, oder, von der französischen Romantik herkommend, Abzweigung, Aufbruch zu neuen Bezirken. Wagner selbst hat es bekanntlich nicht unterlassen, seine These auch schöpferisch zu illustrieren. 1832 versuchte er sich mit seiner C-dur-Symphonie, die als Ganzes viel blasser und weniger ursprünglich ausfiel als z. B. die noch etwas älteren „Faust“-Stücke und deren Adagio nach Wagners eigenen Worten „ohne das Andante der

[1] „Adagio“ wird hier nicht als Zeitmaßbezeichnung, vielmehr im Sinne des Satztypus angewendet.

x-moll- und das Allegretto der A-dur-Symphonie“ Beethovens „wohl nicht das Licht der Welt erblickt hätte.“[2] Noch beweiskräftiger für die vermeintliche Ausweglosigkeit der symphonischen Situation scheint das Schicksal des großen Planes einer Faustsymphonie zu sein, den Wagner in den dreißiger Jahren hegte, um sich schließlich mit der einsätzigen Faustouvertüre (1840) zu begnügen, einem bemerkenswerten Seitenstück zur „symphonischen Dichtung“, wie sie Liszt seit 1848 mit großer Folgerichtigkeit in enger geistiger Anlehnung an Berlioz und Victor Hugo pflegte. Liszt wie Wagner umschifften die Klippe des Adagio, das übrigens auch Berlioz in seiner — für Liszt besonders wichtig gewordenen — Symphonie fantastique stark abgewertet hatte, indem er ihm anstelle von drei bewegten Sätzen deren vier entgegenstellte und seine kühnsten thematischen, harmonischen und koloristischen Wirkungen nicht in der verhältnismäßig harmlosen Scène aux champs, sondern in den schnellen Sätzen ausspielte. Das Adagio des Beethovenschen Typus erheischt eine ausgiebige spezifisch musikalische Substanz, wie sie diesen Komponisten erst durch die poetische Idee vermittelt oder auch ersetzt wurde. Diese dichterischen Anregungen aber erzeugten offenbar nicht jene anschauende Ruhe, aus der das echte Adagio, insonderheit das Beethovensche, sich ergießt. Dafür waren sie bestechend dank den ihnen innewohnenden Bildungselementen, deren bequeme begriffliche Auffaßbarkeit ihr bester Fürsprecher war, und je erlesener ihre Quelle war, desto eher überzeugten sie, auch wenn sie nicht im vollen Umfange verstanden wurden. Goethes Faust war besonders beliebt.[3]

Die Unsicherheit der symphonischen Zielsetzung nach Beethovens Tode offenbart sich besonders deutlich bei Robert Schumann, und zwar nicht nur in seinen eigenen Beiträgen zur symphonischen Gattung, deren Adagios eher anmutige Charakterstücke als geistige Offenbarungen und seelische Ausbrüche sind und teilweise eine verdächtige Spielbarkeit für Klavier haben, sondern auch in seinen schriftstellerischen Äußerungen. So tritt er 1835, wenn auch mit gedämpfter Bewunderung, für Berlioz' fantastische Symphonie ein, und wenige Jahre später, diesmal mit überschwänglicher Begeisterung, für Schuberts große C-dur-Symphonie, obgleich beide Werke nach Form und Gehalt einander polar entgegengesetzt sind. Der Vorstoß des Franzosen entfesselte eine unmittelbare stürmische Entwicklung. Für Schuberts Symphonie jedoch ist es bereits bezeichnend, daß sie nur durch einen Zufall aus der Versenkung erstand, in die sie bereits untergetaucht war. Ihr drohte aber auch nach ihrer Erweckung die Gefahr vollkommener Vereinzelung. Auch Brahms nahm hier den Faden nicht wieder auf. Seiner Symphonie fehlt die letzte Ausgeglichenheit, wie sie Schuberts Werk beschieden ist, und zwar ist es wiederum das Adagio, das zwar Schubert — durch geniale Umgehung des Beethovenschen Vorbildes — in ein har-

[2] Gesammelte Schriften und Dichtungen, 4. Aufl., Leipzig (1907), X 314.
[3] Berlioz' Acht Faustszenen 1829, Fausts Verdammung 1846; Liszts Faustsymphonie 1855; Schumanns Ouvertüre (1853) und Szenen aus Goethes Faust (1844—53).

monisches Gewichtsverhältnis zu den übrigen Sätzen zu bringen weiß, dem aber Brahms nicht jene Größe geliehen hat, die die besten seiner Allegrosätze auszeichnet. Hier griff Bruckner ein.

Es ist viel über Bruckners Verhältnis zu seinen „Vorgängern" und über den „Einfluß" geschrieben worden, den diese auf ihn gehabt haben. Das Adagioproblem fordert einen häufig angestellten Vergleich, den mit Beethoven, naturgemäß besonders heraus. Man kommt in diesem Zusammenhang aber auch nicht um die Spiegelung herum, die Wagners Persönlichkeit in mannigfaltiger Hinsicht in Bruckners Symphonik gefunden hat. Man wird sich jedoch, um Bruckners einzigartiger geschichtlicher Stellung und künstlerischer Größe gerecht zu werden, im Hinblick auf seine vermeintlichen Abhängigkeiten von mancherlei Vorurteil freizumachen haben. Man darf sich dabei nicht scheuen, die Frage dort anzupacken, wo sie am brennendsten ist, und die großartige Selbständigkeit des Symphonikers dort zu ergründen, wo sie dem oberflächlich Hinhörenden am gefährdetsten und fragwürdigsten erscheint. Man erweist Bruckner einen schlechten Dienst, wenn man gewisse Anklänge an andere Meister leugnet oder grundsätzlich bagatellisiert; freilich paßt auf jeden Merker, der diese Anklänge, ohne ihre Bedeutung zu begreifen, mit hämischer Freude kritisiert, das erfrischende Brahmswort, daß „jeder Esel" so etwas gleich hört.

Über die tiefreichenden Unterschiede zwischen dem Brucknerschen und dem Beethovenschen Adagio, Unterschiede, die nicht zuletzt den Persönlichkeitswert der jüngeren Symphonik ausmachen, wird noch einiges zu sagen sein; so viel jedoch steht fest: Bruckners Adagio steigt aus derselben Tiefe des Gefühls wie das Beethovensche, seine seelische Wirkungsweite ist verwandt, seine melodische Inbrunst ist gleich eindringlich, seine Harmonik — dank ihrer starken romantischen Komponente ungleich vielfältiger gebrochen — von ähnlicher tragender Kraft: und das alles nach einem Leerlauf vieler Jahrzehnte (1825—65). Bruckner, alles andere als ein Intellektualist, tief erschütternd in dem demütigen Dienertum seiner unbefleckten Musikerseele, war innerlich weit entfernt, von sich aus Beziehungen knüpfen zu wollen zu Beethoven; aber diese Beziehungen waren einfach da, weil er der erste war, der die goldenen Eimer — in Ehrfurcht und Behutsamkeit — übernahm. Wäre bereits im Jahre 1825 ein Bruckner erstanden, kein Merker hätte ihm Anklänge angekreidet; aber in dem vierzigjährigen Interregnum, das zwischen Beethovens Ende und Bruckners Anfange klafft, waren Verständnis und Kenntnis des Meisters der Neunten Symphonie immerhin so weit gefördert worden, daß man die Beziehungen der beiden Komponisten wenigstens spürte, wenn man sie freilich auch falsch deutete.

Weinen muß Bruckner, wenn Leipzig und München ihn als Nachfolger Beethovens ehren.[4] Das Gefühl übermannt ihn, das Gefühl beglückter, in Worte nicht faßbarer Zustimmung. Das Verhältnis zu dem als Abgott angebeteten Wagner ist bereits

[4] A. Bruckner, Gesammelte Briefe, Neue Folge, gesammelt und herausgegeben von Max Auer, Regensburg (1924), S. 171.

greifbarer, es ist auch leichter und exakter nachweisbar: es ist nicht jene Adagio-Beziehung (im eigentlichen und im transzendenten Sinne). Auf den Tubenchor kann man schließlich mit dem Finger weisen, aber auch ihn, ja gerade ihn mißversteht man, wenn man etwa die Tuben der Siebenten Symphonie mit den Nibelungentuben auf eine geistige und künstlerische Ebene rückt. Bei Wagner ist ihr Klang hinaufgehoben auf die weltbedeutenden Bretter, bei Bruckner erscheint er hineinversenkt in die mystische Tiefe einer Frommheit ohnegleichen. Man soll es nicht als bloß zufällige Redensartlichkeit nehmen, wenn sich der Beifall der deutschen Künstler in einem Briefe Bruckners an Göllerich so spiegelt, daß er schreibt, sein Werk sei nach Meinung seiner Freunde „nur mit Beethovens Fühlen und Wagners Schaffen zu messen."[5] Freilich versteht Bruckner unter Wagners „Schaffen" auch keineswegs den musikalisch-dramatischen und theatralischen, dichterischen und philosophischen Gesamtkomplex des Bayreuther Werkes. Es ist hinreichend bekannt, daß er sogar nur eine sehr lockere, durchaus naive Beziehung zu dem Gesamtkunstwerke hatte. Für die Art, in der eine Natur wie die Brucknersche reagierte, gewann auch der Unterschied große Bedeutung, der darin liegt, daß die ragende Gestalt Richard Wagners ihm als Zeitgenosse von Fleisch und Blut entgegentrat, während Beethoven ihm die nur noch im Geiste — in ihm freilich umso sicherer — erreichbare ferne mythische Größe ist.[6]

Es wäre eine allzu materialistische Auffassung vom Wesen des Orchesterklangs überhaupt und von dem der Brucknerschen Instrumentierungskunst im besonderen, wollte man die Tatsache der Verwendung von Wagner- (oder Waldhorn-) Tuben in seiner Symphonik gleichsetzen mit einer entsprechenden Annäherung an den Stil und den Geist des Nibelungenkomponisten. Bruckner ist vielmehr häufig gerade dort dem Geiste Beethovens besonders nahe, wo er seine Musik in das Gewand des Nibelungenklanges einzukleiden scheint, wo man bei oberflächlicher Betrachtung also eine besonders starke Abhängigkeit von Wagner anzunehmen sich versucht fühlen könnte.[7] Besonders verwickelt wird das Problem aber erst gegenüber einem Satze wie dem Adagio der Siebenten Symphonie, dem das Tubenquintett die ausschlaggebende Klangfarbe verleiht und der gleichzeitig die berühmte Trauermusik auf den Tod Richard Wagners enthält. Hier liegt es besonders nahe, auf eine Wagnerhuldigung in Geist, Technik und Gesamtanlage der Musik zu schließen, und dennoch wäre dies ein Fehlschluß. Einmal ist dieser Satz allerechtest-ursprünglicher Bruckner, zum

[5] Briefe a. a. O., S. 192.

[6] Auch dieser Sachverhalt spiegelt sich in Bruckners eigenen Worten mit bemerkenswerter Schärfe, wenn er am 5. 9. 1893 schreibt: „Ein Urteil Wagners über mich erfuhr ich neulich erst, worin er sagte, ich sei der einzige, dessen Gedanken bis zu Beethoven hinaufreichen." (Briefe a. a. O., S. 267).

[7] Daß Bruckners Instrumentalfarbe auch in seinen drei letzten Symphonien noch immer himmelweit verschieden ist etwa vom Rheingoldorchester, sei lediglich angemerkt und kann im Rahmen dieser Studie nicht näher erläutert werden.

zweiten aber reicht er in Versenkung und in Aufschwung viel näher als an Wagners Stil an Beethovens Geist hinan.

Hierzu steht keineswegs in Gegensatz, daß Bruckner gerade im Adagio der Siebenten den Tuben eine ganz besondere Bedeutung beimißt, ja daß er in seinen Briefen sogar hin und wieder ihre Herkunft aus Wagners Drama wenn nicht betont, so doch erwähnt. Bei seiner Einstellung zu Wagner war diese Herkunft als solche ihm heilig, hierüber kann kein Zweifel bestehen. Bruckner war schlechterdings alles heilig, was irgendwie von Wagner herkam. Die tiefere Symbolik der Brucknertuben aber, wie sie füglich heißen sollten, berührt die Kreise Wagners nicht, sie führt uns vielmehr in die Atmosphäre des eigentümlich Brucknerschen Adagio und auf diese Weise mittelbar in den geistigen Bezirk Beethovens.

Der Komponist hat sich schwer durchgerungen zu dem Entschluß, einen ganzen Tubenchor einzusetzen. Bis zur Dritten Symphonie verzichtet er auf den Tubenklang überhaupt; die Richard Wagner gewidmete d-moll-Symphonie hat keine Tuba! In die drei folgenden Symphonien führt der Meister die Baßtuba als Fundament des Posaunenchors ein, und erst in den drei letzten Symphonien erscheinen außer der Kontrabaßtuba je zwei Tenor- und Baßtuben. Nachdem Bruckner sich nach ernsthafter Prüfung des Für und Wider für die Tuben entschieden hat, hält er nun freilich mit ganzer Seele an dem Entschluß fest. In seinen Briefen verweist er die Freunde immer wieder auf die „neuen Tuben", und die Dirigenten, z.B. Nikisch, Mottl, erinnert er dringlich an die Tuben, bittet sie beschwörend, es mit ihnen ja nicht zu leicht zu nehmen: „Hörner ersetzen keinesfalls die Tuben".[8] Oder er fragt Mottl drängend: „Wolltest Du... Dein ganzes künstlerisches Ich für Deinen einstigen alten Lehrer... einsetzen und dieses Adagio mit den Tuben und der Trauermusik um den hochseligen Meister so wie Dein eigenes Werk einstudieren und dirigieren? Wenn Du Dich dafür begeistern kannst, bist Du als so hochberühmter Dirigent der richtige Künstler!... NB. Die vier Tuben sind sehr wichtig dabei; auch B-Tube."[9] Man weiß, diese beschwingte, hochgespannte Ausdrucksweise ist dem Briefschreiber Bruckner nur in besonderen Augenblicken eigen; es geht ihm hier um ein künstlerisch Letztes und Wesentliches, die Tuben sind ihm kein landläufiger Instrumentierungseffekt.

Das Adagio der Siebenten ist nicht von vornherein als Trauermusik auf Wagners Tod gedacht; die Hiobspost traf den Komponisten erst, als der Satz so gut wie beendet war. Das Tubenquintett kann also, und das ist gut so, in keinerlei anekdotische Beziehung zu Wagner und zu seinem Tode gebracht werden. Es sagt vielmehr Entscheidendes aus über den ureigenen rein musikalischen Willen des Komponisten. Es ist Inkarnation des tiefsten Adagiosinnes des Langsamen Satzes, indem es die weihevoll-feierlichsten und frömmsten Eingebungen des Komponisten durch die Besonderheit seines weich-mächtigen, dunklen Klanges heraus- und emporhebt. Es liegt hier etwas vor wie eine fromm-demonstrative, sakramentale Handlung. Hierbei ist zu

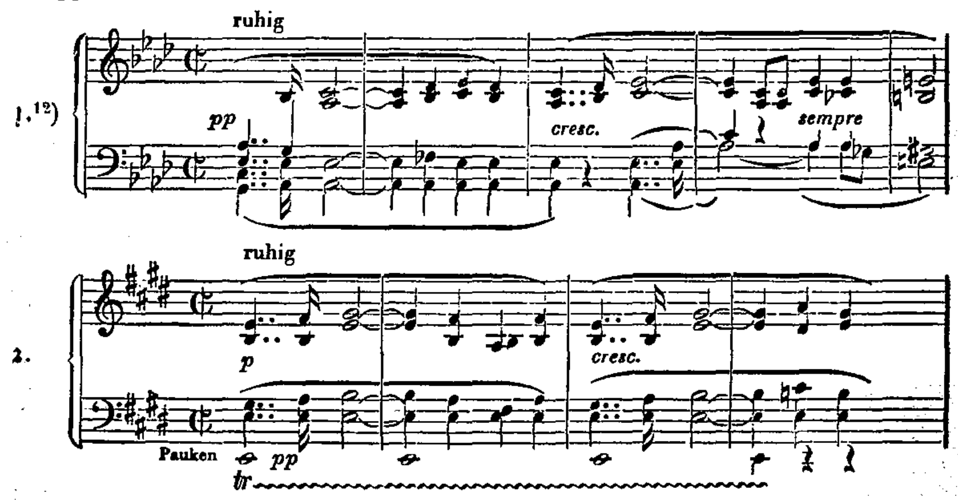
[8] Briefe a. a. O., S. 185. / [9] Briefe S. 182 f.

unterscheiden, daß keineswegs jene Eingebungen im Schaffen Bruckners neu sind, und man darf nicht glauben, daß sie etwa vor der E-dur-Symphonie nicht auch ähnlich anzutreffen wären; neu ist lediglich das Mittel ihrer klanglichen Versinnlichung. In den früheren Werken erfolgte die Instrumentierung verwandter Einfälle sehr verschiedenartig, in besonders feierlichen Augenblicken mit Hörnern und Posaunen. Dabei ist Bruckners Adagio-Atem so aus der Tiefe geschöpft, daß er nicht ausschließlich die Langsamen Sätze durchweht: in den Ecksätzen sind es die Stellen der großen Einschnitte, Pausen, Halte, der Zurückdämmung der Tonflut, wo der Geist des Brucknerschen Adagio Raum gewinnt und Raum schafft, etwa im Finale der Zweiten (Takt 197—238), im ersten und letzten Satze der Dritten (245—264 bzw. 215—240), im Finale der Romantischen (237—248). Bekanntlich sind das entscheidende Stellen auch für die Wiedergabe, an deren Unzulänglichkeit schon manche Aufführung gescheitert ist. Sie sind so schwierig nachzuempfinden und daher auch nachzuschaffen, weil die bequeme Tradition versagt. Bruckner knüpft mit ihnen an Beethoven an, jedoch nicht an die äußere Mache, sondern an die innere Haltung, und die an Beethoven geschulte Dirigenten*routine* muß hier Schiffbruch leiden. Während sich der Komponist nun aber in seinen ersten sechs Symphonien für die klangliche Wiedergabe dieser Stellen mit Streichern, Holzbläsern, Hörnern, Posaunen und der verschiedenartigen Mischung dieser Instrumente begnügt, hat er ihnen in der Siebenten, ebenso wie in den beiden letzten Symphonien, einen spezifischen Klangkörper geschaffen. Es liegt also etwas völlig anderes als ein Instrumentationseffekt vor, es handelt sich auch nicht um eine theatralische Verdeutlichungswirkung, nicht auch um Ver„sinn"lichung im eigentlichen Verstande; die Brucknertuben im Adagio sind, Kantisch gesprochen, nicht Vertreter und nicht Diener der Sinnenwelt, sondern Werkzeug der intelligiblen Welt. Hiervon ging man gefühlsmäßig wohl auch aus, wenn man ihre Klänge vielfach als mystisch, religiös und namentlich als choralartig gedeutet hat.
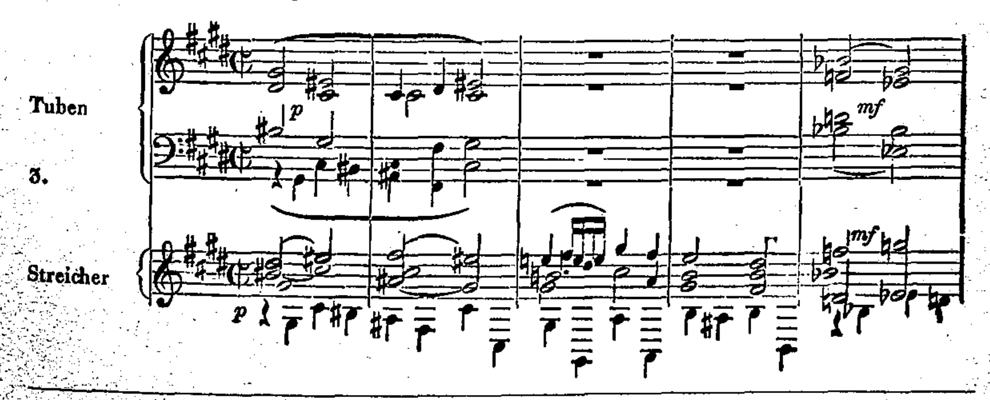
Das Religiöse in Bruckners Kunst vermag nur zu leugnen, wer entweder das Wesen des Religiösen oder das Wesen der Brucknerschen Kunst mißversteht. Deshalb ist es jedoch keineswegs erforderlich, die mehrstimmigen Tuben- (und auch Hörner-Posaunen-)Sätze in seiner Symphonik zu diesem religiösen Moment in Beziehung zu bringen. Man gibt sich auf diese Weise allzu willig einer rein äußerlichen Ideenassoziation hin, man verwechselt Stoff und Geist. Tubaklang und Choral einander gleichzusetzen, ist schon deshalb mißlich, weil den erwähnten Streicher- und Bläserakkorden der älteren Symphonien häufig die gleiche (Adagio-)Eingebung zugrundeliegt wie den Tubastellen in den Langsamen Sätzen der späteren Symphonien. Überdies ist der Begriff „Choral" (Kirchenlied) viel zu eng und ruft außerdem höchst unangebrachte zeitgenössische Vergleiche mit der interessanten Verwendung von Kirchenliedmelodien z. B. durch R. Wagner[10] und J. Brahms[11] hervor. Man müßte, wenn man die Bezeichnung folgerichtig durchführen wollte, allzuviele Stellen in

[10] Im Kaisermarsch. / [11] In der Durchführung des ersten Satzes der c-moll-Symphonie.

Bruckners Symphonien als choralartig kennzeichnen, könnte sie also nicht auf die Tubastellen beschränken und würde den speziell vom Geiste des Adagio inspirierten Partien mit dem Terminus nicht gerecht werden. Es geht auch nicht an, dem Tubenkolorit als solchem gewissermaßen leitmotivischen Charakter zuzusprechen. Das hieße dem Symphoniker Bruckner eine intellektualistische Schaffensweise zuschreiben, die ihm, dem von keiner Blässe des Gedankens angekränkelten reinen Musiker, völlig fremd ist. Er bleibt auch gegenüber dem erstaunlich neuen Stilmittel der Tuben unbefangen genug, um es von Fall zu Fall verschieden einzusetzen, und es ist schließlich eine Frage der Aufführungspraxis, beispielsweise im Finale der Siebenten die Klanggebung der Adagiotuben:
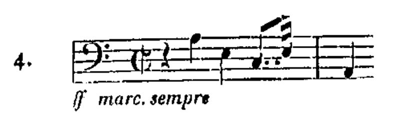


deutlich abzugrenzen gegen die weich füllenden:
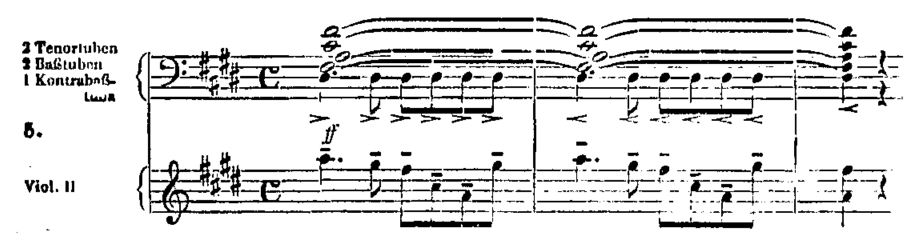


[12] Die Tuben werden hier notiert, wie sie klingen.

oder die typischen Tuttituben im Orchesterunisono Takt 93 ff. bzw. 191 ff:



Nur die Adagiotuben (Bsp. 1 u. 2) sind Werkzeug der intelligiblen Welt!

Im langsamen Satze der E-dur-Symphonie werden diese Tuben in einer Weise eingeführt, die an ihrem stilbestimmenden und inhaltsgestaltenden Charakter keinen Zweifel erlaubt. Sie intonieren die ersten vier Takte des Hauptthemas und drücken dem Adagio damit durch ihre feierlichen Klänge den Stempel auf. Dann aber treten sie zurück. Ihre Aufgabe ist rein qualitativ, rein geistig. Ihre Mitwirkung im fortissimo Takt 27 ff. bestreiten sie als typische Tuttituben; die diesen Akkord



blasenden Tuben sind ganz andere Instrumente als die Adagiotuben des Beginns! Im Fis-dur-Zwischensatz[13] schweigen die Tuben völlig, um zu Beginn der ersten Wiederholung des Hauptsatzes erneut für vier Takte zwar obligat, jedoch nicht so betont wie zu Beginn des Satzes, vielmehr unterstützt von den gesamten Streichern, vier Hörnern und einer Trompete, hervorzutreten und alsdann, abgesehen von einer akkordischen Tuttibeteiligung (Takt 126 ff.), zu schweigen und erst bei Beginn des letzten Abschnittes, der zweiten Wiederholung des Hauptteils, in Erscheinung zu treten, dann allerdings beherrschend. Mit anderen Worten: nach der Eröffnung des Satzes durch die Adagiotuben schweigen diese 72 Takte, dann blasen sie vier Takte, um erneut zu pausieren, diesmal 76 Takte. Im Schlußteil und in der Coda sind sie alsdann führend. Diese Coda, unter dem Eindruck der Nachricht vom Tode Richard Wagners entstanden, ist die „eigentliche" Trauermusik. Sie ist einer der zartesten, feinst ziselierten, durchsichtigsten Sätze Bruckners überhaupt. Es sind nicht die tongewaltigen Kraftinstrumente, nicht die Tuttituben, es sind die Adagiotuben Bruckners, die hier bis zuletzt im vollbesetzten Quintett eine unvergleichliche Weihe ausströmen. Die Art ihrer Anwendung während des ganzen Satzes läßt deutlich dessen innere Struktur nachempfinden, wie sie sich auch in der Ausarbeitung der einzelnen Abschnitte offenbart. Bei seinem ersten Erklingen bietet der Zwischensatz (Fis-dur)

[13] Die Form des Adagio ist rondomäßig A — B — A' — B' — A'': die Wiederholungen von A sind Variationen im Sinne von Steigerungen.

noch eine Art Gegengewicht gegen den Hauptsatz; bei seinem zweiten Erklingen ist dieser Zwischensatz (As-dur) gegenüber dem vorangehenden Abschnitt nur noch Episode, und schließlich beherrscht dieser unbeschränkt das Feld.[14] Es würde sich bei diesen Feststellungen um leere Zahlenspielereien handeln, wenn man aus ihnen nicht auf den geistigen Kern, die immaterielle Substanz, zu schließen befähigt würde. Im vorliegenden Falle führt dieser Schluß sogar zu Folgerungen, die die geschichtliche Stellung von Bruckners Adagio und insbesondere sein Verhältnis zu Beethoven klären.

Das Adagio der Siebenten erinnert auch den unbefangenen Hörer an den entsprechenden Satz von Beethovens Neunter. Die Großform beider Sätze ist eng verwandt: A—B—A'—B'—(A'' + Coda). Die drei A-Abschnitte sind bei Beethoven das Thema und die beiden Variationen, die B-Abschnitte sind, ganz wie bei Bruckner, die Zwischensätze.[15] Auch die Taktarten (c und $\frac{3}{4}$), die Zeitmaßbezeichnungen, die besondere Rhythmik des Zwischensatzes und seine eigentümliche melodische Profilierung gegenüber dem Adagiothema entsprechen einander weitgehend bis zu offenkundigen Ähnlichkeiten, und die einzig schöne, tiefsinnige Behandlung der Hörner durch Beethoven könnte mit der der Tuben bei Bruckner verglichen werden, wobei gleichzeitig beobachtet werden könnte, daß die Instrumentierung des jeweiligen Zwischensatzes bei beiden Meistern einige überraschende Übereinstimmungen aufweist. Für den von Brahms so drastisch gekennzeichneten Reminiszenzenjäger eröffnet sich hier also ein weites Feld. Dem Tieferblickenden jedoch zeigen sich nicht nur mindestens ebensoviele Unterschiede und Gegensätzlichkeiten in der Anlage der beiden Sätze, ihm offenbart sich vor allem ein durchaus neuer seelischer Erlebnisgehalt in Bruckners Adagio. Dieser Erlebnisgehalt steht in engster Beziehung zu dem höchsten individuellen Persönlichkeitswert von Bruckners Kunst; sein Vorhandensein läßt sich sehr wohl in Einklang bringen mit der obigen Feststellung, daß das Adagio der Siebenten Symphonie ungleich näher an Beethovens Geist hinanreicht als an R. Wagners Stil, zumal gleichzeitig hervorgehoben wurde, daß der Satz in erster Linie ursprünglichster Bruckner ist.

Das, was unter dem intelligiblen Charakter der Brucknerschen Adagiotuben verstanden werden will, ist ihre Fähigkeit, die sie im landläufigen fortissimo-Tutti nicht nur nicht entfalten, sondern geradezu verlieren, die Fähigkeit nämlich, mit der nicht zu beschreibenden, sondern allein hörend zu empfindenden Weihe ihres feierlichen Klanges das unaussprechbar Tiefste des seelischen Erlebnisses eines Bruckners auf den empfänglichen Hörer zu übertragen. Durch die erläuterte sporadische Verwendung des Tubenklanges in der ersten Hälfte des Adagio der Siebenten wird dieses Tiefste — als Ziel des Satzes — vorbereitet, im letzten Abschnitt (A'') wird dieses Ziel erkämpft und schließlich (in der Coda) erreicht. Takt 185 ff. breitet sich das Hauptthema

[14] Gemessen an der Taktzahl, verhalten sich die einzelnen Abschnitte genau entsprechend: A : B : A' : B' : (A'' + Coda) = 36 : 40 : 55 : 24 : 63.
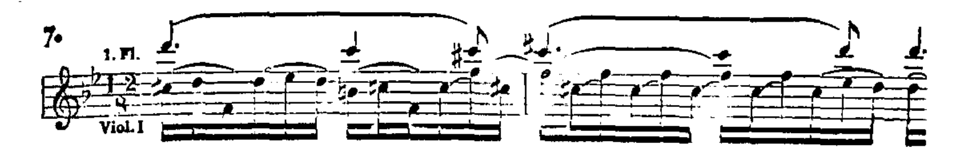
[15] Vgl. Heinrich Schenker, Beethovens Neunte Symphonie, Wien und Leipzig 1912, S. 244.

in eindringlichster motivischer Zuspitzung noch einmal im tragischen cis-moll aus, Takt 207 ff. schließt der Satz mit der versöhnenden Dur-Verklärung des Motivs; beidemale erhebt das Tubenquintett seine eherne Stimme, das gesamte Streichorchester ist am Satzschluß nur noch Folie. Beweiskräftig für all diese Inhaltseinzelheiten ist einzig und allein das rein musikalische Sein und Geschehen, es liegt auch nicht die Spur einer programmatischen Deutung vor. Zu allem Überfluß hat freilich Bruckner selbst die Bedeutung der tragischen Takte 185 ff. in einem Schreiben an Mottl am 29. April 1885 noch besonders betont, sich dabei freilich, bezeichnend genug, streng auf die rein musikalische Sphäre beschränkend: „Bei X im Adagio (Trauermusik für Tuben und Hörner) bitte ich innigst, drei Takte vor Y das crescendo im nächsten Takt in fff zu steigern, um dann einen Takt vor Y wieder im dritten Viertel abnehmen zu lassen. Nimm sicher die Tuben.“[16] Vor dem friedenvollen Ausklange des Satzes ist dies der letzte — kurze — Ausbruch.
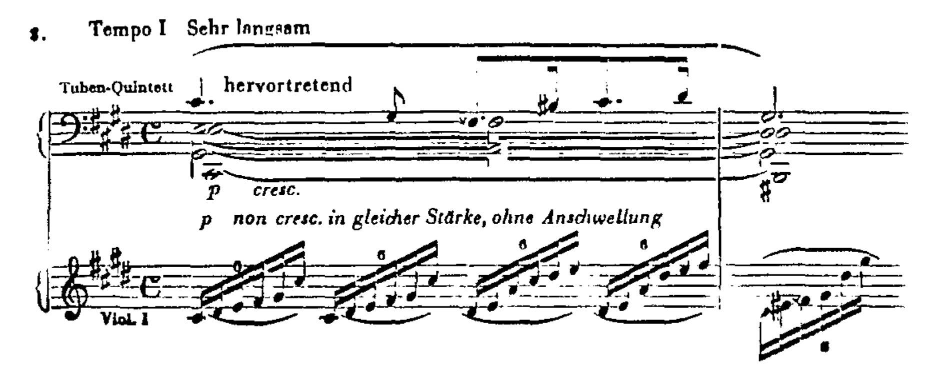
Beethoven, aus dessen Hand der Adagiokomponist Bruckner die goldenen Eimer empfängt und an den er sich auch in zahlreichen Einzelheiten mit großartigem Freimut anschließt —, Beethoven kennt in seinem Adagio eine derartige Entwicklung nicht. Wenn man das Verhältnis beider Komponisten hinsichtlich des Adagio auf eine knappe, naturgemäß vergröbernde Formel bringen will, könnte man sagen: Beethoven bändigt die Vielfalt zur Einheit, Bruckner spaltet diese Einheit in selbständige Vielfältigkeiten auf. Bruckner ist es darum zu tun, mit allen Mitteln sein Ziel zu erreichen, das ihm im Adagio genau so wie in den Ecksätzen vorschwebt, während Beethovens Sehnsucht „sich ihres unerreichbaren Zieles ... sicher bewußt bleibt.“[17] Man könnte Beethovens Adagiostil in diesem Sinne als „eindringend“ (intensiv), den Brucknerstil als „sich ausbreitend“ (extensiv) kennzeichnen, wenn man sich bewußt bleibt, daß man auf diese Weise zwar nicht die Totalität, wohl aber eine sehr wichtige Seite von Bruckners Kompositionsstil bezeichnet. Ein Beispiel mag dies verdeutlichen. Der Teil A'' ist sowohl in Beethovens Neunter wie in Bruckners Siebenter durch weit sich ausspinnende Figuration charakterisiert. Diese Figuration ist bei Beethoven zugleich Subjekt und Objekt, umspielendes Filigran und umspieltes Thema; die figurierenden Ersten Violinen bringen den ganzen gedanklichen Kern, die in großer Anzahl aufgebotenen und mit höchster Sorgfalt eingesetzten übrigen Instrumente bieten gegenüber dieser Figuration gedanklich-thematisch nichts Neues:



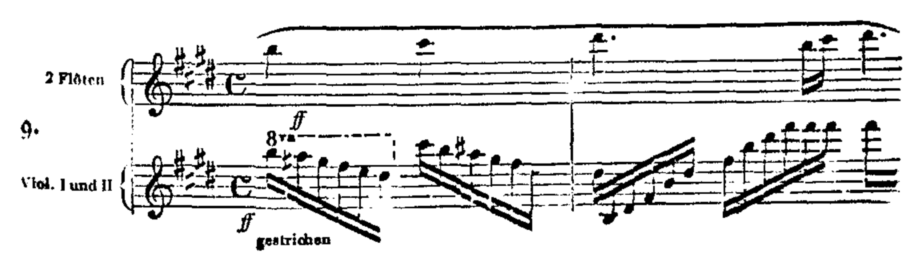
[16] Briefe, S. 184 f.
[17] Hermann Abert im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925, S. 18.



Demgegenüber wahrt Bruckner der Violinfiguration als solcher weitgehende Selbständigkeit, er läßt sie sich zu einem eigenen Kräftespiel entfalten, welchem — in diesem Falle — die Bläser (mit zeitweiliger Unterstützung durch die tieferen Streicher) mit ihrem Thema sinngebend gegenübertreten:



und auch dort, wo die Violinpassagen mit ihren Akzenttönen die Bläsermelodik „streifen", bewahren sie allein schon dank der eigenwillig innegehaltenen stürmischen Gegenrichtung im Prinzip ihre Selbständigkeit:



Beethovens Adagio ist Anschauung, Kontemplation, Versenkung. Austragung von Gegensätzen, wie Bruckner sie auch im Adagio liebt, schmerzlich-seliges Auskosten von Bitternissen persönlichen Leides, sensibles Reagieren auf die immerhin zufällige Botschaft eines Sterbens von aufwühlender geschichtlicher Bedeutung —, all dies kennt Beethoven in seinem Adagio nicht, das er vielmehr ins Allgemeingültige hinauf-

hebt. Für dieses Adagio Beethovens hat Hermann Abert[18] die klassische Formulierung gefunden, daß es von einer verklärten Sehnsucht erfüllt ist, „die sich nicht wie die der Romantik in flackernder Unrast verzehrt, sondern sich ihres unerreichbaren Zieles ebenso sicher bewußt bleibt wie ihrer eigenen Wucht". Gewiß ist Bruckner über diese romantische Unrast ebensoweit hinaus, wie Beethoven sie mit seinem Adagio noch gar nicht erreicht hat; die geschilderte Tubenweihe bewahrt ihn vor jenem flakkernden Gefühlszustande. Aber Anton Bruckner ist durch diese Klippe der Romantik zumindest hindurchgegangen, und auch sein Adagio zeugt davon, daß er das Wehen jener Unrast irgendwie einmal verspürt hat —, umso befreiender wirken seine Akzente der Beruhigung, Tröstung, Verklärung. Wenn er am 17. Juli 1884 an Nikisch schreibt, er habe sich nachträglich überzeugt, daß oftmaliger Tempowechsel im Finale der Siebenten (natürlich über die ausdrücklichen Vorschriften hinaus) erforderlich sei[19], so gilt das mehr oder minder für seine gesamte symphonische Musik, es gilt aber unter keinen Umständen in gleichem Sinne für Beethoven; auch dieser Unterschied mag als Stütze unserer Auslegung gedeutet werden.
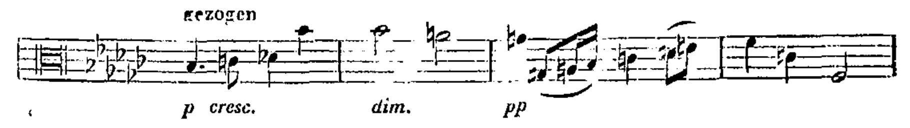
So wird das Adagio geradezu ein wichtiges Kriterium für Bruckners musikgeschichtliche Stellung. Es verhilft seiner Symphonik — neben vielen anderen Merkmalen — nicht nur zu einer besonders deutlichen Abgrenzung gegenüber Schumann und Brahms, um von den zeitgenössischen Symphonikern nur die Besten zu nennen, sondern ebensosehr zu einer klaren Absetzung gegenüber Schubert und Beethoven wie gegenüber dem allzu häufig herangezogenen R. Wagner. Bruckners Abweichung vom Verfahren des ihm weitgehend geistesverwandten Schubert erklärt sich — unter anderem — aus dem ungleich größeren Abstand von Beethoven. Dieser Abstand ermöglicht Bruckner eine wesentlich naivere Haltung. Daher meidet er Beethoven nicht scheu, wie Schubert, sondern huldigt ihm vernehmlich in genialer Unbefangenheit. Schuberts Verfahren in der C-dur-Symphonie ist ein Einzelfall, als solcher unwiederholbar. Bruckners Verfahren ist überhaupt nur dem höchsten schöpferischen Vermögen zugänglich; in der Verallgemeinerung wird es Angelegenheit des Epigonen. Wagners Einfluß auf Bruckner ist im wesentlichen Suggestion des großen Zeitgenossen, der überragenden Persönlichkeit, als solche keineswegs zu unterschätzen. Es läuft jedoch auf eine platte Selbstverständlichkeit hinaus, zu betonen, daß Bruckner ohne Wagner keine Wagnertuben verwendet hätte; wichtiger ist die Einsicht, daß aus den Wagnertuben in seinen Symphonien Brucknertuben werden. Eine derartige Beleuchtung der geschichtlichen Zusammenhänge, zu deren Klärung die Lösung der Tubenfrage ihr Teil beizutragen vermag, zeigt uns aber auch, daß von einem tieferen Verständnis des Brucknerschen Adagio zugleich ein Weg zur besseren Erkenntnis der gesamten Symphonik des Meisters führt.

[18] Petersjahrbuch a. a. O.
[19] Briefe, S. 164.

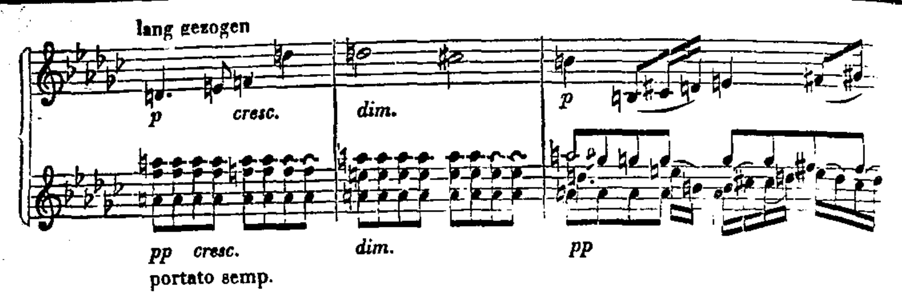
DIE BEHANDLUNG DER INSTRUMENTE IN BRUCKNERS STREICHQUINTETT
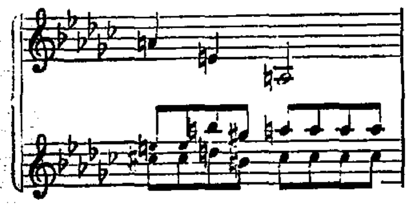
VON ANNA AMALIE ABERT

Es wird wohl kaum einen musikalischen Menschen geben, den nicht beim Hören oder Spielen des Brucknerschen Streichquintettes als erster Eindruck der geradezu symphonische Klang dieses Kammermusikwerkes überwältigte und der das Wort von der „Symphonie für fünf Streichinstrumente" nicht von ganzem Herzen bestätigte. Die Ursache dieser Wirkung liegt nicht so auf der Hand, wie man zuerst annehmen möchte. Zunächst sollte man meinen, ein Streichquintett mit einem „symphonischen" Klang müsse notwendig als fünftes Instrument ein Cello aufweisen, da dieses sowohl nach Tonstärke als nach Tonumfang die weitesten Möglichkeiten bietet. Daß Bruckner jedoch nicht diese Besetzung, sondern die mit zwei Bratschen gewählt und dabei doch jenen „symphonischen" Klang zustandegebracht hat, zeigt ihn als geradezu raffinierten Kenner des Bratschen-Timbres. Die Bratsche hat von allen Instrumenten des Streichquartetts wohl den unausgeglichensten Klang, eignet sich aber gerade darum besonders gut zu aparten Klangkombinationen. Auf den unteren Saiten im Piano weich und samten klingend, im Forte volltönend und trotz des an das Cello gemahnenden Klanges doch mit der metallischen Helligkeit des Violintons, wird auch die beste Bratsche in der Höhe im Forte eine gewisse Schärfe, im Piano einen etwas näselnden Klang nicht verleugnen können. Bruckner nutzt nun nicht nur alle diese Klangregister in beiden Bratschen bis zum Äußersten aus, sondern er kombiniert sie auch mit den andern Instrumenten immer dergestalt, daß die gewünschte Klangwirkung noch unterstrichen wird. So erscheint z. B. im langsamen Satz das zweite Thema in Takt 37 in der ersten Bratsche in der für sie günstigsten Mittellage:



Es ist fast ausschließlich auf den beiden mittleren Saiten zu spielen, auf denen die peinlich genauen Vortragszeichen am allerbesten zum Ausdruck zu bringen sind. Unterstrichen aber wird die weiche Fülle des Bratschenklanges in dieser Lage noch dadurch, daß die klopfende Achtelbewegung der begleitenden Violinen und zweiten Bratsche über der Melodielinie schwebt, der ersten Bratsche also außer dem Reiz des melodieführenden auch noch der des fundamentbildenden Instrumentes verliehen wird, der in dieser Lage eine Seltenheit für sie bildet. In noch verstärktem Maße erzielt Bruckner die gleiche Wirkung bei der Wiederholung dieses Themas in den Takten 116 bis 124:

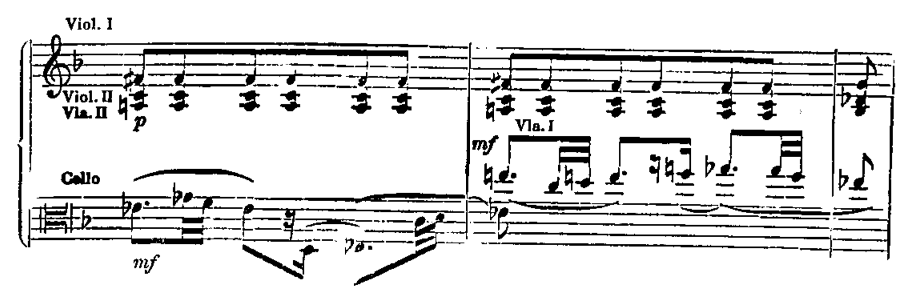




Hier liegt es in der ersten Violine, während die Begleitung von der zweiten und den beiden Bratschen ausgeführt wird. Trotzdem aber bildet es auch hier die Unterstimme des Satzes, wozu ihm seine Lage auf den beiden tiefsten und daher sonorsten Saiten der Geige die nötige Klangfülle verleiht. Darüber bewegen sich die beiden Bratschen dagegen in ausgesprochen hoher Lage. Die erste beginnt z. B. mit dem zweigestrichenen fis eine Dezime über dem Anfangston der Melodie und geht während der ganzen umspielenden Begleitung kaum unter cis'' hinunter. Die Stelle wird also durchweg auf der A-Saite gespielt werden und hebt durch ihren eigentümlich schwirrenden pp-Klang den vollen, tiefen der Violine erst recht hervor. Auch die zweite Bratsche bewegt sich in relativ hohen Regionen, zwischen a' und f'', während der Tonumfang der zweiten Violine nur eine Quinte höher, zwischen e'' und c''' liegt. Den gleichen Sextumfang wie die zweite hat auch die erste Bratsche an dieser Stelle, nur daß in ihr der Schwerpunkt auf den oberen, in der zweiten auf den unteren Grenztönen liegt. In bewußtem Gegensatz zu diesen eng begrenzten Tonumfängen der drei Begleitinstrumente steht die weiträumig geführte Melodielinie, die in den kurzen 10 Takten eine Oktave + Sexte durchmißt, also bedeutend mehr als der gesamte Tonraum der drei Begleitinstrumente zusammen umfaßt. Der große klangliche Reiz dieser Stelle beruht neben der hohen Bratschenlage nicht zuletzt auf den engen Abständen zwischen den drei Begleitinstrumenten. Er wird noch dadurch erhöht, daß die weitgeschwungene Melodielinie der ersten Violine bald tief darunter liegt, bald mitten hinein sticht, sich aber auch dann durch ihr ruhiges Pathos scharf von der pochenden Begleitung abhebt.

Die Vertauschung der Klangregionen, die hier im langsamen Satz stattgefunden hat, steht in dem ganzen Werk nicht vereinzelt da. Vielmehr bringt es die raffinierte Ausnutzung der Bratschen„register" mit sich, daß sich die Linien aller Instrumente nahezu fortgesetzt überkreuzen. Der gesamte Klangraum von der tiefsten Cello- bis zur höchsten Violinlage ist nicht mehr waagerecht geschichtet, sondern von einer ungebrochenen, ständig hin- und herflutenden Klangbewegung erfüllt. Im 21. Takt des

ersten Satzes z. B. beginnt mit dem kurzen punktierten Zweiunddreißigstel-Motiv ein Zwiegespräch zwischen Cello und erster Bratsche, beide in höchster Lage, über der tiefliegenden Achtelbegleitung der drei übrigen Stimmen:

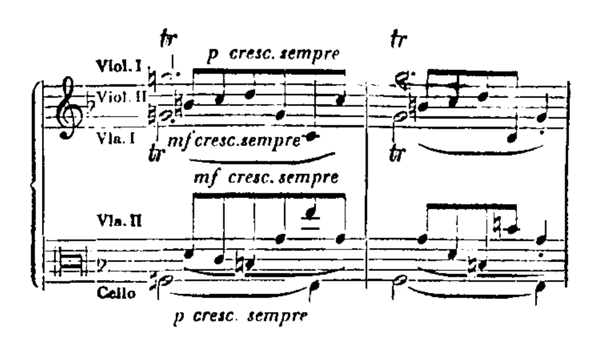


Hier überkreuzt das Cello nicht nur die zweite Bratsche, sondern auch die zweite Violine; die erste Bratsche aber wird zur höchsten Stimme des ganzen Satzes. Da die Stelle im mf beginnt und sich in ständigem crescendo bis zum f steigert, kommt hier vor allem der scharfe, erregende Charakter des hohen Bratschenklanges zur Geltung. Derartige Stimmkreuzungen finden sich auf Schritt und Tritt in der mannigfaltigsten Weise. Bald überkreuzen sich Cello und zweite Bratsche, bald die beiden Bratschen, bald steigen sie über die zweite Geige hinauf oder diese über die erste (das letztere ist z. B. im Trio des Scherzo besonders häufig der Fall). Ermöglicht aber wird dieses enge Ineinandergreifen der Stimmen nur dadurch, daß der Tonumfang des Quintetts im ganzen offenbar bewußt begrenzt gehalten ist. Lediglich an einigen Stellen dynamisch-klanglicher Steigerungen oder Höhepunkte streben die Stimmen gleichzeitig nach der Höhe und der Tiefe auseinander; so ist es z. B. gegen Ende des ersten Satzes, wo von Takt 221 an das Cello chromatisch abwärtsgleitet, während die anderen Stimmen das punktierte Zweiunddreißigstel-Motiv aufwärtstreiben, und im langsamen Satz erscheint das absteigende Dreiklangsmotiv aus dem zweiten Thema, kurz bevor dieses in der oben erwähnten Weise in der ersten Geige auftritt, im Cello, von den beiden Violinen und der ersten Bratsche in ausgesprochen hoher Lage umspielt. Viel häufiger aber kommt es vor, daß sich die Stimmen gegenseitig in den hellen Höhenklang hinaufsteigern oder gemeinsam in sonore Tiefenlagen absinken. Das erstere findet sich, abgesehen von den angeführten Beispielen aus dem langsamen Satz, besonders ausgeprägt im Scherzo; in der tiefen Lage aller Instrumente aber beginnen sowohl der erste als der langsame Satz, und im letzten Satz läßt sich das gemeinsame Absinken vor jedem Themeneinsatz feststellen.
Häufig setzt Bruckner Abschnitte von hellem unmittelbar neben solche von dunklem Klang. Wenn z. B. im zweiten Satz das 2. Thema in der ersten Bratsche mit seiner verhältnismäßig hoch liegenden Begleitung verklungen ist, beginnt es eine Oktave tiefer im Cello, während die Begleitung fast ebenso tief herabsinkt; umgekehrt gehen seinem Erscheinen in der ersten Geige unter der hohen Bratschenbegleitung einige

bedeutend tiefer liegende Takte der drei Unterstimmen voran. Nicht zuletzt aber ist es eben dieser blockartige Registerwechsel, der den stark orchestralen Eindruck des ganzen Werkes hervorruft. Daß er bei nur fünf Instrumenten in erster Linie von der extremen Ausnutzung aller Bratschenregister abhängt, ist klar, denn bei keinem Instrument ist der Wechsel von der Höhe zur Tiefe so deutlich mit einem Wechsel der Klangfarbe verbunden wie eben bei der Bratsche.

Das dichte, einander häufig überkreuzende Geflecht der fünf Stimmen läßt nicht selten Zweifel darüber entstehen, welche Stimme als Hauptstimme anzusehen sei und welche als Begleitung. Aus diesem Dilemma hilft jedoch stets Bruckner selbst durch seine außerordentlich sorgfältigen Vortragsbezeichnungen heraus, die auch an Stellen, an denen von vornherein keine Unklarheit über die Rollen der einzelnen Stimmen aufkommen kann, die Haupt- vor den Nebenstimmen auszeichnen. Nicht nur, daß sich Zusätze wie „breit gestrichen", „gezogen", „hervortretend", „ausdrucksvoll", „sanft hervortretend", „sehr zart", „ruhig", zahlreich eingestreut finden; Bruckner hebt die einzelnen Stimmen auch häufig je nach ihrer Bedeutung durch verschiedene Vortragszeichen voneinander ab. An der oben erwähnten Stelle des langsamen Satzes, an der die erste Bratsche das 2. Thema bringt, ist diese z. B. zunächst mit piano, dann mit forte, außerdem mit „gezogen", die anderen Stimmen dagegen mit pianissimo, später mit mezzoforte bezeichnet. Bei dem folgenden Zwiegesang zwischen Cello und erster Bratsche beginnen die übrigen drei Instrumente im pp, die beiden Melodieinstrumente dagegen im p, das sich im Cello, zu dem jetzt auch die Bezeichnung „lang gezogen" tritt, rasch über mf fünf Takte später zu f steigert. Hier, wo nun auch erste Geige und zweite Bratsche mit Melodiegliedern hervortreten, schreibt Bruckner auch in ihnen f vor, während die erste Bratsche, die jetzt die Begleitung übernimmt, nur bis zum mf gelangt. Ähnlich liegen die Verhältnisse an der entsprechenden Stelle bei Takt 115, an der das Thema in der ersten Geige erscheint, nur daß hier im zweiten Takt das Cello noch im pp, aber mit der Bezeichnung „lang gezogen" hinzutritt. Auch in den anderen Sätzen finden sich viele derartige Stellen, darunter zahlreiche, an denen Haupt- und Nebenstimmen nicht schon motivisch so eindeutig voneinander geschieden sind, wie das hier im langsamen Satz der Fall ist. In Takt 85 des ersten Satzes z. B. wird der gewaltige Aufschwung der zweiten Geige mit mf, seine Umkehrung in der ersten Geige dagegen mit p bezeichnet, allerdings mit dem Zusatz „hervortretend". Diese dynamische Abstufung ist der Tonlage der beiden Instrumente aufs feinste angepaßt. Als Motiv und seine Umkehrung sollen die beiden Linien gleichberechtigt nebeneinander stehen. Die zweite Geige aber muß auf die G-Saite herunter, dringt also bei gleicher Tonstärke bei weitem nicht so durch wie die sie in der höheren Oktave überdeckende erste. Daher wird eine Gleichberechtigung nur möglich, wenn die erste Geige sich tonlich etwas zurückhält, während die zweite einen volleren Ton erzielt. Ähnliche Abstufungen finden sich auch im Scherzo. Hier tragen z. B. von Takt 49 an zweite Geige und zweite Bratsche die hin- und her-

wogende Achtelfigur, die am Anfang des Satzes in der zweiten Geige erscheint, im mf vor, für die auf einem Ton ruhenden übrigen Instrumente aber ist p vorgeschrieben:



Jedoch erscheint später, Takt 65ff., erscheint die gleiche Achtelfigur in der zweiten Bratsche im Forte, ihre Umkehrung in der ersten dagegen im Piano. An dieser Stelle könnte man ohne die Bezeichnungen tatsächlich im Zweifel darüber sein, welche von beiden die Hauptstimme darstellen soll. Im letzten Satz endlich ist beispielsweise die erste Geige als führende Melodiestimme beim Vortrag des 2. Themas (Takt 33 ff.) mit mf, die übrigen Stimmen mit p überschrieben. 9 Takte später tritt die erste Bratsche aus der Reihe der Begleitstimmen imitierend zur ersten Geige hinzu und erhält infolgedessen ebenfalls die Bezeichnung mf, während die Begleitung erst nach zwei weiteren Takten ins Mezzoforte übergeht, dann allerdings schon wieder von der inzwischen im Forte erklingenden ersten Geige übertroffen. Wie stark diese dynamische Unabhängigkeit der Stimmen voneinander das Verstehen des Werkes erleichtert und seinen Eindruck bestimmt, merkt man beim Üben. Nimmt anfangs manchmal ein Spieler in der Meinung, er selbst habe sich geirrt, unwillkürlich die Dynamik der anderen Instrumente an, so wird die Stelle unklar, und es erhebt sich unter den Musizierenden eine Debatte darüber, wie sie aufzufassen sei. Diese Zweifel verschwinden aber sofort, wenn jeder wirklich peinlich genau das spielt, was ihm vorgeschrieben ist. Dann entwirrt sich nicht nur alsbald das dichte Stimmengeflecht, selbst in dem wohl am schwersten verständlichen letzten Satz, sondern es tritt auch dann erst die orchestrale Klangwirkung richtig hervor. Diese beruht ja eben auf der großen Kunst, mit der Bruckner die fünf Instrumente verselbständigt und mit der er sie trotz ihrer starken klanglichen Verwandtschaft voneinander abgehoben hat. Durch Ausnutzung aller klanglicher Feinheiten in den verschiedenen Lagen der einzelnen Instrumente und durch immer neue, raffinierte Klangkombinationen hat er so dieses Kammermusikwerk in jene einzigartige Klangsphäre gehoben, die in der Tat nur durch die Bezeichnung des Werkes als „Symphonie für fünf Streichinstrumente" einigermaßen treffend charakterisiert werden kann.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

BRUCKNER-BILDER

Der Einladung des Herausgebers dieser Zeitschrift, einen kurzen Überblick über Brucknerbildnisse zu geben, glaube ich damit zu entsprechen, daß ich mich bei dieser Betrachtung lediglich auf Bilder aus der Lebenszeit des Meisters beschränke. Diese liegen fast lückenlos vor in Franz Gräflingers „Bruckner", M. Hesse-Verlag, Berlin. (Gr.) und in der großen Bruckner-Biographie von August Göllerich—Max Auer, G. Bosse, Regensburg (G.-A.) Die leibliche Erscheinung des Meisters ist dort in Wiedergaben von Photographien, Gemälden, Zeichnungen, Karikaturen und Schattenrissen festgehalten.

Das erste erhaltene Bild zeigt den anfangs der Zwanzig stehenden Lehrer und Stiftsorganisten von St. Florian mit hagerem Gesicht, dichtem Kopfhaar und Schnurrbart und ideal-schwärmerischem Ausdruck. (Gr. 1). Am nächsten kommt dieser Abbildung sein Kopf in einer Gruppenaufnahme aus den ersten Jahren der Linzer Zeit, wohl der sog. „Hartl-Gesellschaft", einer Vereinigung des geistigen Linz. (G.-A. Bd. III). Von besonderem Interesse ist das wohl anläßlich seines Besuches bei Hofkapellmeister Aßmeyer in Wien aufgenommene Ganzbild des Komponisten der „Missa solemnis". Bruckner erscheint hier als schlanker, hochgewachsener junger Mann mit aufgezwirbeltem Schnurrbart, eine Notenrolle in der linken Hand, die Rechte in der Tasche des zum Zweck des Orgelspieles kurzen Rokkes, mit etwas geschrecktem Ausdruck; der echte Prüfungskandidat! (G.-A. Bd. III). Ein zweites Bild aus dem letzten Linzer Jahre 1868 läßt den Meister der großen Messen und dreier Symphonien gegenüber den früheren Bildern stark verändert erscheinen. Der früher länglich erscheinende Kopf ist, wie der Körper, wohl genährt und rundlich geworden. Der Schnurrbart hat englischen Schnitt, die Haare sind bereits kurz geschoren und nach dem Gesichtsausdruck würde man eher auf einen intelligenten Bürger oder Gutsbesitzer, als auf einen Künstler schließen. (Gr. 2). Ähnlich, mit nur etwas älteren Zügen, ist eine Aufnahme aus Marienbad, 1873, die den Meister der „Wagner-Symphonie" zur Zeit seiner Reise nach Bayreuth zeigt, wo er Richard Wagner um die Annahme der Widmung des Werkes bat. (Gr. 5). Ein weiteres Bild, wohl um 1878, fällt durch die Helle der Augen auf (Auer, A.-B. 2. Aufl. S. 272). Es zeigt den Schöpfer der V. Symphonie in voller Manneskraft, wie auch die beiden vorzüglichen Aufnahmen von Hanfstaengl in München (Gr. 4 und 9). Sie stammen aus der Zeit des großen Erfolges der VII. Symphonie in München und zeigen den Sechziger Bruckner in imposanter Haltung und strahlenden Blickes. Aus den Jahren um 1890 dürfte die interessante Ganzaufnahme stammen, die den Meister in seinem Arbeitszimmer in der Heßgasse am Klavier festhält (G. 19). Der ganze Körper ist bereits abgemagert, der Kopf greisenhaft. Weitere Photos, wohl aus den ersten Jahren von 1890 (Gr. 7 und 10) lassen bereits greisenhafte Züge hervortreten; das Bild (Gr. 11) in Linz aufgenommen zeigt im abgemagerten Antlitz bereits die Nase scharf hervortretend, und der Ausdruck ist ein fast mürrischer. Von schwerer Krankheit völlig zerstörte Züge zeigt ein Brustbild, wohl aus der Zeit der Vollendung des Adagio der Neunten, 1894.

Eine Seitenansicht (Gr. 21) aus den letzten Jahren betont die scharfe Nase und den hohen Schwung der Augenbrauen besonders stark. Es ist eine der bekanntesten Abbildungen des Meisters mit dem „Cäsarenschädel", den der gutmütige Ausdruck der Augen aber wieder in das Bild eines milden Priesters wandelt. Aus der ganz letzten Lebenszeit, einige Wochen vor des Meisters Hinscheiden, stammt das Gruppenbild, auf dem Bruckner sich vor seiner Wohnung im Belvedere von seinem Arzt Prof. Dr. Schrötter verabschiedet. Neben ihm stehen sein Bruder Ignaz, die Wirtschafterin Frau Kathi Kachelmeyer und der Assistenzarzt Dr. Heller (G.-A. IV/13). Ergreifend ist das Bild des schlafenden Meisters mit den scharfgeschnittenen Gesichtszügen in seinem Messingbett (Gr. 22). Am selben Tage entstand noch das letzte Bild, das ohne Wissen des Kranken aufgenommen wurde. Es ist das erschütterndste aller Bruckner-Bilder, und

wenn die Augen nicht geöffnet wären, möchte es scheinen, der Geist sei schon in seligen Fernen, so verklärt ist das Antlitz des dem Tode nahen Künstlers und Märtyrers! (G.=A. IV/3 s. Tafel). Das Bild gleicht fast der Totenmaske (G. 23).

Dem Aufenthalt Bruckners in München, Mitte der Achtziger Jahre, verdanken wir Darstellungen seiner Persönlichkeit durch zwei berühmte Maler. Hermann Kaulbach, dem der Meister Sitzungen gewährte, verdanken wir ein lebensvolles Gemälde mit Seitenansicht des imperatorischen Kopfes, das auch die den Photos fehlende gesunde Gesichtsfarbe, die hellblauen Augen und das weiße Haar des Meisters festhält (Gr. 16). Die Nase tritt schon scharf hervor. Ausgezeichnet ist auch der Brucknerkopf, den Fritz v. Uhde dem am linken Ende bei der Tafel seines „letzten Abendmahls" sitzenden Jünger gab.

Drei Gemälde stammen von Ferry Beraton, der zum Freundeskreis Bruckners in Wien gehörte. Es sind zwei Portraits und eine Allegorie. Die beiden wertvollen Ölgemälde, die den Meister als Halbstück zeigen, zeichnen sich besonders durch den herrlichen Ausdruck der Augen aus. (Gr. 12). Aus dem Jahre 1893, nach der Uraufführung der VIII. Symphonie, stammt die Sieges=Allegorie A. Bruckners. Auf einem Felsengipfel gegenüber dem Traunstein am gleichnamigen See sitzt Bruckner, als deutscher Michl verkleidet, in Lederhose und mit der Zipfelhaube. In den Händen hält er einen Felsblock, um ihn gegen den vor ihm sich aufbäumenden Lindwurm der Kritik zu werfen. (G.=A., Bd. IV/3). Auch die Zeichnung „Bruckner auf dem Sterbebett" stammt von Beraton (G.=A. Bd. IV/3). Weitere Brustbilder aus den letzten Jahren stammen von den Malern Miksch und Büche (Gr.). Letzteres Bild zeigt Bruckner mit dem Franz=Josef=Orden geschmückt, ebenso wie ein Photo=Kniestück von 1887 (G.=A. Bd. IV/2). Wenn wir noch Zeichnungen des Meisters aus mittleren Jahren: Heck, Frenzel, Antoine nennen, so ist das Bildmaterial über Bruckner aus seiner Lebenszeit erschöpft. (Gr. 3; 6; 7; 27).

Berühmt ist die nach dem Leben modellierte Büste des Meisters (1887) von Viktor Tilgner, die die Denkmäler in Wien und Steyr schmückt (Gr. 25). Auch eine Büste von Scherpe entstand zu Lebzeiten Bruckners. (Gr. 26).

Endlich sei noch die Karikatur „A. Bruckner und die Kritik" erwähnt, wobei der Meister als kleines Männchen mit riesigem Kopf einem Drachen die Partitur seiner Neunten in den Rachen steckt (G.=A. Bd. IV/3). Dazu gehören auch die Schattenrisse von Otto Böhler, auf denen Bruckner gegenüber R. Wagner, Hanslick u. a. als kleines Männchen erscheint, was mit der Schilderung gewisser Journalisten zur falschen Ansicht geführt hat, als wäre Bruckner von kleiner Statur gewesen. Die Schattenrisse gehören übrigens zum Köstlichsten in dieser Richtung.

Max Auer

ZWEI UNBEKANNTE BRIEFE RICHARD WAGNERS IN SACHEN DER ERSTEN TANNHÄUSER=AUFFÜHRUNG IN LEIPZIG

Am 29. Juni 1851 berichtete Wagner an Liszt, daß der Verlag Breitkopf & Härtel gesonnen sei, Klavierauszug und Partitur des „Lohengrin" zu verlegen. Aus geschäftlichen Gründen an der Verbreitung des Werkes interessiert, betrieb der Verlag die Aufführung der Oper am Leipziger Stadttheater. Wagner hatte gegen diese Absicht nichts einzuwenden, da er, wie er am 14. September 1851 an Br. & H. schrieb, in dem Kapellmeister Rietz eine Gewähr für den guten Geist der Aufführung zu haben hoffte. Nur wünschte er, daß man in Leipzig zunächst den „Fliegenden Holländer" und den „Tannhäuser" gäbe, um dem Leipziger Publikum das Verständnis seiner Richtung leichter zu erschließen. Im Februar 1852 kamen die Verhandlungen mit den Leipzigern in Gang; sie fragen durch Vermittlung des Theatergeschäftsbüros von Sturm & Koppe nach dem Honorar für eine Aufführung des „Tannhäuser". In Wagners Briefe an Br. & H. vom 14. November 1852 ist der weitere Verlauf der Angelegenheit sehr ausführlich dargestellt. Danach hat Wagner dem Kapellmeister Julius Rietz brieflich versichert, daß er die Oper gern für Leipzig hergebe, wenn ihn dieser seiner Sympathie für das Unternehmen der Aufführung versichern und für einen guten Geist der Aufführung sorgen wolle. Rietz, ein Dirigent von hohem künstlerischen Ernste und starkem

Selbstgefühl, mußte die Abgabe einer solchen Erklärung als Zumutung empfinden und schwieg. Der Theaterdirektor Wirsing nimmt die Verhandlungen mit Wagner wieder auf und erscheint Anfang Juli (nicht im August, wie Wagner meint) zu einer persönlichen Aussprache in Zürich. Neben anderem wird die Zahlung des Honorars von 20 Louisd'or sogleich nach Empfung der Partitur vereinbart. Partitur, Textbuch und Kostümbilder werden durch den getreuen Helfer Wagners, Uhlig, nach Leipzig gesandt, und Wagner selbst schickt seine soeben vollendete Broschüre über die Aufführung des „Tannhäuser" nach. Die Leipziger verstummen indes von neuem und veranlassen Wagner dadurch zu folgendem Briefe an Rietz:

Geehrtester Herr![1]

Verzeihen Sie mir, wenn ich Ihnen mit einer Bitte zur Last falle! Hätten Sie wohl die Güte, Herrn Director Wirsing daran zu erinnern, daß nur dann die von mir ihm übersandte Partitur des Tannhäuser, mit dem Rechte, Vorbereitungen zur Aufführung dieser Oper zu treffen, in seinen Besitz übergegangen ist, wenn er das zwischen ihm und mir verabredete Honorar mir zugeschickt hat? Da Herr Director Wirsing diese Bedingung sehr wohl kennt, auch sich ausdrücklich verpflichtet hat, ihr pünktlich nachzukommen, andrerseits auf meine wiederholte Mahnung das Honorar mir noch nicht gesandt hat, so bleibt mir, sollte ich nicht Zweifel anderer Art in ihn setzen, anzunehmen, daß er die Aufführung meines Tannhäuser auf dem Leipziger Theater aufgegeben habe. Für diesen Fall müßte ich Sie ersuchen, in meinem Namen auf Zurücksendung der Partitur an Herrn Kammermusikus Theodor Uhlig in Dresden dringen zu wollen, da er dies Exemplar zur Befriedigung anderweitiger Nachfragen sehr gut verwenden könnte.

Entschuldigen Sie nochmals, daß ich Ihnen zur Last falle: da mir Herr Dir. Wirsing jedoch nicht antwortet, glaubte ich Sie für den nächstBetheiligten halten zu dürfen, an den ich mich vermuthlich mit Aussicht auf eine Antwort zu wenden hätte. Sehr würde es mich freuen, von Ihnen, geehrtester Herr, bei dieser Gelegenheit ein Zeichen freundlicher Gesinnung zu erhalten. Mit größter Hochachtung bin ich

Ihr sehr ergebener

Richard Wagner

Zürich, 6. Sept. 1852

Das erwartete Zeichen erhielt Wagner nicht. Man muß Rietzens Stellung zu Wirsing kennen, um zu verstehen, daß er keine Lust verspürte, zwischen Wagner und Wirsing zu vermitteln. Seit den Tagen der ersten Proben und der Uraufführung von Robert Schumanns Oper „Genoveva" in den Jahren 1849/50 waren beide künstlerisch und persönlich miteinander zerfallen. Rietz verkehrte mit Wirsing nur in unumgänglich notwendigen Fällen. Wie er ihn als Theaterdirektor einschätzte, geht aus einem Briefe hervor, den er gerade in der Zeit der Tannhäuser-Affaire, am 4. Dezember 1852, an Eduard Devrient schrieb: Darin heißt es: „Sie wissen, in welchen Händen die Direktion des hiesigen Theaters ist. Eine etwas noblere Bandenwirthschaft, von der sich selber rein zu halten nur durch unablässiges Zanken und Streiten möglich ist."

Am 1. Oktober 1852 teilte Wirsing Wagner mit, daß der „Tannhäuser" nach Kenntnisnahme der Anleitung zur Aufführung aufgegeben werden müsse. Wütend forderte der Meister daraufhin Uhlig auf, den Lumpen die Partitur aus den Zähnen zu reißen und stellte nach deren Zurücksendung fest, daß Rietz sie „durch die leichtfertigsten und unsinnigsten Striche" verstümmelt habe. Damit ist der Bruch zwischen Wagner und Rietz, der diesem später seinen künstlerischen Ruf kosten sollte, endgültig besiegelt. Wer indes mit Rietzens Stellung zur Strichfrage[2] vertraut ist, weiß, daß Rietz in diesem Punkte besser war als sein Ruf und daß Wagners an sich berechtigter Zorn gegen die Leipziger ihn ungerecht gegen den Kapellmeister werden ließ. Hat doch Wagner selbst Tichatscheks wegen mancherlei im Tannhäuser preisgeben müssen, hat doch auch Liszt ihn in Weimar nicht ohne Striche herausgebracht!

[1] Der Abdruck des Briefes erfolgt mit frdl. Erlaubnis seines Besitzers, des Herrn Verlegers Max Brockhaus in Leipzig.

[2] s. Neues Archiv f. Sächs. Geschichte, 36. Bd., S. 279 fgde: A. Liebschner, Die erste Dresdner Aufführung der Meistersinger. Außerdem unveröffentlichte Briefe Rietzens an Robert Schumann. Über Wagners u. Liszts Striche s. den Briefwechsel Wagner / Liszt.

durch Vermittlung von Br. & H. krochen, wie Wagner selbst sagt, die Leipziger endlich zu Kreuze. Er bat darauf Liszt, die bevorstehende Aufführung gelegentlich ein wenig zu überwachen, und wandte sich unter Umgehung Wirsings und Rietzens an den Opernregisseur des Leipziger Theaters.

Geehrtester Herr![3]

Soeben erfahre ich, daß nun mit Bestimmtheit mein „Tannhäuser" in Leipzig noch zur Aufführung kommen soll. Herr Raimund Härtel gab mir die Versicherung, daß ich über die Stimmung und den Geist, der in Bezug auf das Unternehmen bei der Direction herrsche, vollkommen beruhigt sein dürfte. Was wesentlich dazu beiträgt, daß ich mich wirklich beruhigt fühle, ist, daß ich die Regie in Ihren Händen weiß. Aus einer kurzen Begegnung mit Ihnen in Dresden habe ich einen Eindruck von Ihnen zurückbehalten, der mich auf das Lebhafteste zur Hoffnung auf den Erfolg Ihrer Leistung als Regisseur stimmt. Erlauben Sie daher, daß ich mich vor allen an Sie wende, um die volle Last meines Vertrauens Ihnen aufzubürden. Wenn Sie im allgemeinen bereits meine Ansprüche an die Wirksamkeit des Regisseurs bei dem Studium meines Tannhäuser kennen, so muß ich in dem vorliegenden Falle besonders noch darauf ein Gewicht legen, daß eben Sie — in Leipzig — mir Ihre Hülfe doppelt werth machen können. Leider habe ich es nicht erfahren dürfen, daß Herr Kapellmeister Rietz einen Brief von mir beantworte; dagegen mußte mir aus der seiner Zeit zurückerhaltenen Leipziger Partitur des Tannhäuser bekannt werden, daß Herr Rietz — sei es aus Abneigung gegen meine Arbeit, oder bloß um es sich bequemer zu machen — Kürzungen angebracht hatte, gegen deren Beibehaltung ich energisch protestiren muß. So wurde mir u. A. mitgetheilt, daß er im Schlußtempo des zweiten Aktes — außer meinem dort bereits angegebenen Sprunge — noch eine zweite Auslassung für gut befunden hatte. Ich verpflichte Sie daher mit aller Wärme, die ich hierfür empfinden kann, derlei Kürzungen in meinem Namen zu verwehren: sollte das Gesangspersonal unfähig sein, die vorkommenden Schwierigkeiten zu lösen (was ich wahrlich nicht glaube!) so ist es besser, das Ganze unterbleibt. Ich kann nach meinen jetzigen Erfahrungen nicht mehr zugeben, daß mein Werk neuerdings verstümmelt einem Publikum vorgeführt wird. Im Gegentheil — können Sie es erreichen, daß Herr Wiedemann (dem ich mich bestens zu empfehlen bitte) auch die Stelle des Adagios im zweiten Finale (über die ich mich in meiner Anleitung zur Aufführung näher auslasse) zur richtigen Wirkung bringt, so will ich erst dann glauben, daß meinen Intentionen ihr volles Recht geschehe. — Es macht mir das Herz wirklich sehr leicht, die Sorge für die richtige Auffassung meines Werkes Ihnen anvertraut zu wissen, der Sie von allen Seiten mir als denkender Künstler und Darsteller[4] genannt werden: jedenfalls sind Sie in dieser Qualität geeigneter — als selbst der beste musikalische Orchesterchef — mich zu verstehen, und andren zum richtigen Verständnisse zu verhelfen.

Im Voraus also meinen besten Dank, und zugleich die Versicherung meiner größten Hochachtung, mit der ich bin

Ihr

Zürich, sehr ergebener

24. Jan. 1853 Richard Wagner

Die Leipziger Aufführung fand am 31. Januar statt; Wagners Wünsche hätten im Raume einer Woche selbst beim besten Willen der Beteiligten nicht mehr berücksichtigt werden können. Daß der gute Wille und damit auch der Geist, von dem Wagner die Arbeit an seinem Tannhäuser getragen zu sehen wünschte, bei der musikalischen Leitung vorhanden war, beweist der Brief, den Rietz am Tage vor der Aufführung an Eduard Devrient schrieb. Darin heißt es: „Sieben 6stündige Theaterproben von Tannhäuser haben mich stark mitgenommen, wie im Taumel bin ich die ganze Woche einhergegangen — — — Es ist nicht anders denkbar, als daß ich der hiesigen Direction ebenso unbequem und lästig bin, als sie mir verächtlich und mit meinen innersten Überzeugungen schlechterdings unvereinbar ist. Diese Proben des Tannhäuser haben wieder Kämpfe gekostet — — es sollte mit dreien abgemacht sein! Weil es nicht so viel

[3] Im Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums in Leipzig.

[4]) sic!

machen wird (!) wie der Profit, soll auch nicht so viel Zeit und Mühe darauf verwendet werden. Sie kennen ja wohl die Sorte!! — —"
Das Werk erlebte in den ersten vier Monaten 18 Wiederholungen. Dieser Erfolg war Wagner bei dem von ihm angezweifelten Geiste der musikalischen Leitung unverständlich. Er blieb von nun an ein unversönlicher Gegner Rietzens, den wir aber trotz allem für einen der ersten Bahnbrecher des Meisters ansehen dürfen.

Herbert Zimmer

Musikalische Rundschau

BRUCKNERFEST UND BRUCKNERALLTAG

Vom 10.—13. Oktober fand das „Zweite Leipziger Brucknerfest" statt, unter großer Beteiligung des Leipziger Konzertpublikums und vieler Brucknerfreunde aus der nahen und fernen Umgebung. Auch viele Fachleute aus dem Reich waren erschienen, Dirigenten und Vertreter örtlicher Brucknergemeinschaften. Überlegt man sich noch, daß das Fest auf einer sehr breiten Grundlage aufgebaut war — es wurde durchgeführt von der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft in Verbindung mit der NSG Kraft durch Freude, dem Gewandhaus und dem Reichssender Leipzig, dann ergibt sich daraus eine symptomatische Bedeutung: die Brucknerpflege im heutigen Deutschland ist längst über das Katakombendasein hinausgewachsen, sie stellt einen integrierenden Bestandteil des offiziellen und inoffiziellen Musiklebens dar.
Das gilt für Mitteldeutschland ganz besonders. Und so war dieses Brucknerfest kein Gegensatz zum Bruckneralltag, sondern dessen konzentrierte Spiegelung.
Die Feststadt selbst stellt gleich zwei Orchester, die mit den Werken Bruckners wohl vertraut sind: das Stadt- und Gewandhausorchester, das mit seinem ständigen Leiter Hermann Abendroth die fünfte Sinfonie darbot, und das Große Orchester des Reichssenders Leipzig, von dem man unter seinem früheren Dirigenten Hans Weisbach (jetzt in Wien) die neunte Sinfonie hörte. Aus Dresden war die Sächsische Staatskapelle gekommen. Sie spielte unter Karl Böhm die vierte Sinfonie und begeisterte die Leipziger mit einer Darbietung, die vorbildlich genannt werden darf: sie ist durch die Schallplatte in ganz Deutschland und im Ausland bekannt geworden. Die Tatsache, daß Bruckner inzwischen „schallplattenreif" geworden ist, ist bemerkenswert genug. Dresden hätte noch ein weiteres Brucknerorchester, einen weiteren Brucknerdirigenten schicken können, die Dresdner Philharmonie und Paul van Kempen, der im Winter 1935/36 das Wagnis unternommen hatte, sämtliche Bruckner-Sinfonien in einem Zyklus darzubieten, soweit sie vorlagen, in der Originalfassung, um die damals noch heftig der Kampf entbrannt war. Damals entstand auch die Dresdner Brucknervereinigung, die seitdem rührig für die Brucknerschen „Belange" eintritt, durch Einführungsvorträge und durch Veranstaltungen gesellschaftlicher Art, die nun einmal dazugehören, einen Verkannten oder Unbekannten durchzusetzen. (Wobei man sich durchaus klar sein muß, daß die Gefahr des Zur-Mode-Werdens sehr, sehr naheliegt.)
Die bodenständige Brucknerpflege wurde auch in einem großen Chorkonzert repräsentiert durch den Leipziger Riedelverein, der unter Leitung von Prof. Max Ludwig, der zugleich auch der Vorsitzende der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft ist, die f-moll-Messe und den 150. Psalm darbot, und schließlich durch eine Motette in der Universitätskirche, wo man von der Kantorei des Landeskonservatoriums unter Leitung von Joh. Nep. David vier Gradualien für gemischten Chor hörte.
Man kann sich in Leipzig auf eine sehr alte und stolze Bruckner-Tradition berufen. Hier ging die Sonne des Brucknerschen Ruhmes auf, als Nikisch die siebte Sinfonie zur Uraufführung gebracht hatte und die Leipziger begeistert mitgegangen waren. „In Leipzig", schrieb der Komponist damals, „wurde zum Schluß eine Viertelstunde applaudiert."
Auch die heutige Brucknerbewegung ist mit der Stadt Johann Sebastian Bachs (man denkt unwillkürlich daran, was Bach für Bruckner bedeutete!) eng verknüpft. Die heutige Brucknerbewegung — das heißt soviel wie: der originale Bruckner. Es gibt heute keinen ernsthaften Musiker mehr, der nicht von den (gutgemeinten) Bearbeitungen der Brucknerschen Sinfonien abrücken würde, zugunsten der Originalfassungen,

die Robert Haas in mühevoller Kleinarbeit wiederhergestellt hat. Diese Originalfassungen sind in dem Leipziger Musikwissenschaftlichen Verlag erschienen.

Bruckner in der Originalfassung — eine selbstverständliche Forderung für den Alltag, wie viel mehr für ein Brucknerfest. Haben sie uns wichtige Aufschlüsse gegeben über Bruckner und seine Eigenart, so konnte dieses Wissen in Leipzig jetzt vertieft werden. Im Zusammenhang mit der Aufführung der neunten Sinfonie führte uns Hans Weisbach mit dem Orchester des Reichssenders Leipzig als „studienmäßige Uraufführung" das Finalefragment vor. Die Neunte ist ja eine Vollendet-Unvollendete (wie die Schubertsche h-moll-Sinfonie), der Tod hatte dem Meister die Feder aus der Hand genommen. 218 Takte, die gesamte Themenexposition darstellend, sind in Partitur ausgeführt. Fritz Oeser, ein junger Brucknerforscher, von dem in dem genannten Verlag eine aufschlußreiche Studie „Die Klang-Struktur der Bruckner-Symphonie" erschienen ist, und der auch die gehaltvollen Einführungen in dem vorbildlich redigierten und ausgestatteten Programmbuch geschrieben hat, hat diese Skizzen mit der erforderlichen Pietät für eine Aufführung eingerichtet. Er betont dabei, und auch Weisbach wies in seinen einleitenden Worten darauf hin, daß es sich nicht darum handeln könne, den Konzertprogrammen eine „interessante Neuheit" einzuverleiben, sondern nur um eine Studienaufführung, die im Rahmen eines Brucknerfestes angebracht ist. Man gewann von ihr die Überzeugung, daß Bruckner mit diesem Finale seiner letzten Sinfonie zu einem ganz großen Wurf ausgeholt hatte, daß dieses Finale nicht nur die Neunte, sondern das ganze Lebenswerk Bruckners herrlich und gewaltig hätte krönen sollen. Aber wir beugen uns vor dem Geschick, das uns die überirdische Schönheit des langsamen Satzes als Bruckners Testament bestimmte.

Wie sehr auch der Bruckner der neunten Sinfonie noch aus dem vollen schöpfte, erfuhr man durch die „studienmäßige Uraufführung" der beiden Trio-Entwürfe zum Scherzo, die Bruckner wieder verwarf, um dann das endgültige Trio zu schaffen. Die beiden Versuche, der eine in F-Dur, der andere in Fis-Dur, beide mit Bratschen-Solo, wurden von Armin Knab für Streichquintett eingerichtet. Auf diese Weise brauchten keine Orchesterfarben hinzugedichtet zu werden und die musikalische Substanz konnte in ihrer reinsten Form vermittelt werden.

Man hörte die beiden Stücke, die erfreulicherweise gleich zweimal dargeboten wurden, vom Strubquartett (mit Emil Seiler an der zweiten Bratsche), das auch das Streichquintett, und zwar zum erstenmal in der Originalfassung, spielte. Dazwischen hielt der seit kurzem in Dresden wohnende Verfasser der Schrift „Anton Bruckner, Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik", Erich Schwebsch, die geistig weitgreifende, sprachlich funkelnde Festrede, die Bruckner als Gesamtpersönlichkeit und seine Stellung in der Musikgeschichte würdigte.

Verteilt auf die verschiedenen Veranstaltungen waren Darbietungen von Werken solcher Komponisten, denen man eine „Sternenfreundschaft" mit Bruckner nachsagen kann. So stand der fünften Sinfonie beziehungsvoll ein Brandenburgisches Konzert gegenüber, der Vierten die Mozartsche D-Dur-Sinfonie, dem Streichquintett das Schubertsche Quartettfragment in c-moll. War damit eine geistige Ahnentafel Bruckners aufgerichtet worden, so wies ein anderes Werk auf einen lebenden Komponisten hin, der Bruckners Wege geht. Es ist dies der in Leipzig wirkende, wie Bruckner aus Oberösterreich stammende Johann Nepomuk David. Ein c-moll-Thema Bruckners, das als einziges Zeugnis von einer Kremsmünsterer Orgelimprovisation im August 1884 überliefert worden ist, hat er in einem dreiteiligen Werk: „Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Anton Bruckner für Orgel und neun Blasinstrumente" verwertet. In seiner durchaus eigenen, einen fanatischen Konstruktivismus mit dem Pathos Bruckners vermählenden Art, — ein Stück neuer Musik von unerhörter Kühnheit und faustischem Drang.

Festliche Tage als Spiegelung des Alltags — ihre erquickende Wärme werden sie sicherlich in diesen zurückstrahlen. Karl Laux

KULTURARBEIT IM OSTEN

Das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern kehrte soeben von einer erfolgreichen

Konzertreise durch das Generalgouvernement zurück. Durch Vermittlung des Deutschen Auslands-Instituts in Stuttgart hatte die Abteilung für Volksaufklärung und Propaganda im Amt des Generalgouverneurs für die besetzten Gebiete Polens das Orchester eingeladen zu einer Reihe von Konzerten, die in erster Linie für die Reichs- und Volksdeutschen, sowie für die Wehrmacht gedacht waren. In Anbetracht der schwierigen Reise- und Unterkunftsverhältnisse, die die Reise des ganzen Orchesters unmöglich machten, stellte der Leiter des Orchesters, Gerhard Maaß, eine Kammergruppe von 22 Mann zusammen, die am 10. Juni von Stuttgart über Prag nach Krakau fuhr.

Die Fahrtunterbrechung in Prag wurde ausgenutzt, um einige Aufnahmen im Reichssender Böhmen zu spielen. Von Krakau ging es am nächsten Tage gleich ostwärts mitten hinein in die Problematik des Aufbaugebietes. Rzeszow, eine Stadt von 40000 Einwohnern, ist der erste Konzertort im Generalgouvernement. Wagners Siegfried-Idyll, Schuberts B-dur-Symphonie und Haydns Cellokonzert waren die Werke, die von den im geschmackvollen Saal des „Deutschen Hauses" zusammengeströmten Deutschen des Ortes begeistert aufgenommen wurden. Schon am nächsten Tage ging es bis heran an die russische Grenze. Jaroslau und Przemysl, beide am San, waren die nächsten Orte. Besonders in Przemysl, dem äußersten Vorposten deutscher Ostarbeit wurde der Kulturvorstoß des Orchesters mit Freude und Begeisterung aufgenommen, umsomehr, als er zusammentraf mit der Nachricht vom Einrücken deutscher Truppen in Paris. Weiter ging es nach Jaslo und Sanok, in Gebiete des Südostens, in denen Ukrainer den größten Teil der Bevölkerung stellen. Das freundliche Einvernehmen, in dem hier die Zusammenarbeit der deutschen Behörden mit der Bevölkerung läuft, fand seinen Ausdruck darin, daß hier die Konzerte auch der ukrainischen und polnischen Bevölkerung offenstanden, wovon, wie der sehr starke Besuch bewies, sehr lebhaft Gebrauch gemacht wurde. Tarnow, eine Stadt, die heute noch über 50 Prozent Juden aufweist, war der nächste Spielort. Und dann ging es in ruhiger Fahrt durch landschaftlich immer schönere Gegenden hinauf nach Zakopane, dem durch die Skiweltmeisterschaften von 1939 berühmt gewordenen Sportort der Hohen Tatra. Hier gab das Orchester ein glänzend besuchtes Konzert mit Werken von Mozart (Violinkonzert D-dur, Solist: Franz Hochstätter), Wagner (Siegfried-Idyll), Brahms (Menuette aus der Serenade D-dur), Maaß (Eine Märchenmusik) u. a. Volksdeutsche BDM-Mädchen und Hitlerjungen bildeten einen besonders begeisterten Teil der Zuhörerschaft. Bei der Einweihung der Deutschen Oberschule in Zakopane durch den Gouverneur des Distrikts Krakau, Dr. Wächter, spielte das Orchester eine „Festliche Eingangsmusik" von Joh. Kasp. Ferd. Fischer. Mit vier Veranstaltungen in Krakau wurde dann die Reise durch das Generalgouvernement beendet. Das Württembergische Streichquartett spielte zur Eröffnung des Institutes für deutsche Ostarbeit das C-dur-Quintett von Schubert. Im Deutschen Klub trug das Streichquartett Werke von Haydn und Beethoven vor; für die Wehrmacht gab das Orchester ein Nachmittagskonzert mit aufgelockertem Programm (u. a. Beethoven, Wiener Tänze, Mozart, Flötenandante, Paulsen, Ländliche Tänze); als künstlerischer Höhepunkt und krönender Beschluß fand ein Konzert in dem architektonisch und akustisch wundervollen gotischen Hof des Instituts für deutsche Ostarbeit statt. Generalgouverneur Reichsminister Dr. Frank, der nachmittags den Leiter des Orchesters, Gerhard Maaß, empfangen hatte, war erschienen und wohnte dem Konzert bei, das Zilchers Suite aus „Der Widerspenstigen Zähmung", Haydns Cello-Konzert, Wagners Siegfried-Idyll und Schubetts B-dur-Symphonie brachte. Begeisterter Beifall dankte für diese schöne Stunde.

Im Anschluß fand am nächsten Tage noch ein Konzert in Litzmannstadt im heutigen Reichsgau Wartheland statt. In einer akustisch vorzüglichen Sporthalle vor annähernd 2000 Zuhörern führte das Orchester ein aufgelockertes Programm durch, das von der Presse als besonders geschickt zusammengestellt gelobt wurde. Auch dieser Abschluß brachte einen großen Erfolg und auch die Gewißheit, daß Aufgabe und Zweck dieser Reise weitgehend erfüllt worden sind in dem Sinn, der dem Leiter und den Veranstaltern vor Augen stand: die tiefsten Werte deutscher Kultur an die vorderste Front zu bringen und damit den Kämpfern für Deutschland Kraft und Antrieb zu geben zur Erfüllung ihrer großen Aufgabe.

Musikalisches Schrifttum

DAS NEUERE BRUCKNER-SCHRIFTTUM

Nachdem Robert Haas in der Literaturübersicht seines 1934 erschienenen Brucknerbuches das gesamte Schrifttum über den Meister in vier Phasen eingeteilt hatte, deren letzte (1927) einen gewissen Rückgang an Neuerscheinungen zeigte, kann man wohl mit einigem Recht gerade vom Erscheinungsjahr dieses Buches an den Beginn einer neuen Blütezeit der Brucknerliteratur ansetzen. Reichte die erste Phase mit den Schriften von Louis, Gräflinger und Halm, -- um jeweils die wichtigsten zu nennen — etwa bis zum Weltkrieg, so wird in der Folgezeit mit dem Beginn der großen Biographie Göllerichs (1922), dem, das Material dieses Werkes vorausgreifend zusammenfassenden einbändigen Brucknerbuche Max Auers (1923), sowie der gleichfalls von Auer herausgegebenen Briefsammlung (1924) das feste biographische Fundament für die spätere Forschung gelegt. Die geistesgeschichtliche Einordnung, in dieser Phase durch E. Schwebsch vertreten, wird in der dritten mit der Hundertjahrfeier von Bruckners Geburtstag beginnenden Phase durch O. Lang und E. Kurth[1] weitergeführt, der gleichzeitig wie auch A. Orel (1925) mit seinen analytischen Studien den von Halm begonnenen Weg der Werkbetrachtung fortsetzt. Damit wäre bei Berücksichtigung nur der allerwichtigsten Veröffentlichungen, denen für die vierte Phase noch die Schriften von Klose und Grüninger anzufügen sind, der Stand der Literatur beim Erscheinen des Haas'schen Buches aufgezeigt. Aber auch dieses steht nicht isoliert da; denn einmal erscheint im gleichen Jahre die Biographie Auers von 1923 in wesentlich erweiterter Auflage, und zum anderen steht gerade die neuerliche Belebung des Bruckerschrifttums in ursächlichem Zusammenhang mit der Mehrung des Interesses an Bruckner überhaupt. Bedenkt man, daß 1932 das Aufführungsjahr der IX. Symphonie in der Originalfassung war, daß 1934/35 die I. und V. folgten, und daß schließlich in den gleichen Jahren über die Hälfte der Symphonien in dieser Gestalt durch den Musikwissenschaftlichen Verlag der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, dann wird die Zunahme der Brucknerliteratur verständlich. Sie wird zum Spiegel der Bemühungen um den unverfälschten Bruckner, der sich jetzt die Stellung in unserer Zeit erobert, die ihm in seiner versagt blieb.

Die beiden Brucknerbücher des Jahres 1934 unterscheiden sich in erster Linie voneinander dadurch, daß Haas das Schwergewicht auf den werkbesprechenden Teil legt, während Auer vor allem die Biographie des Meisters geben will, und zwar die erste wirklich authentische Biographie. Er kann diesen Primat mit Recht für sich beanspruchen, da ihm das gesamte Material der 1936 von ihm zu Ende geführten Göllerichschen Biographie zur Verfügung stand. Dabei erweist sich die größere Übersichtlichkeit des Buches gegenüber der Materialfülle des neunbändigen Werkes als Vorteil. Es kann sich dadurch an weitere Kreise wenden als jenes, welches nach dem Willen der Verfasser die große Dokumentensammlung, das „Bruckerarchiv" für spätere Forschungen sein sollte. Die methodische Anlage des „Anton Bruckner" von Haas dagegen wird am besten dadurch charakterisiert, daß hier mit dem ersten entscheidenden Beitrag zur Stilkritik des Brucknerschen Werkes seit 1925 sowohl der biographische Teil als auch die Darstellung der geistes- und gattungsgeschichtlichen Einordnung zu Gunsten eben dieser analytischen Betrachtungen zurücktritt. Daß auch hier eine systematische Ordnung statt einer durchgehend chronologischen gewählt wird, entspricht ganz der methodischen Eigenart dieses Buches, das mit seinen ausgezeichneten Analysen — und es sei betont — zum ersten Male auf der Grundlage der Originalfassungen eine der vielen Möglichkeiten der wissenschaftlichen Monographie verwirklicht, und die Brucknerforschung entscheidend vorangetrieben hat.

Im Jahre 1935 gab der Musikwissenschaftliche Verlag sodann mit den „Briefen und Betrachtungen" von Franz Schalk eine Veröffentlichung heraus, die, soweit sie Bruckner direkt betrifft, viel Aufschlußreiches bringt. Neben einem Lebensabriß Franz Schalks von Viktor Junk enthält die Schrift Briefe der Brüder Schalk, Briefe Bruckners an Franz Schalk, sowie von dem letzteren die Betrachtungen und Erinnerun-

[1] Jude

gen über Bruckner. Es ist zum Teil heftig darüber Diskussion geführt worden, ob die Schüler den Meister zu den Umarbeitungen gezwungen haben oder nicht. Eines ist aber wohl sicher, wie man sich auch dazu stellen mag: In böswilliger Absicht ist man nicht vorgegangen, wenn auch gewisse Widerstände zu überwinden waren. So schreibt Josef Schalk an seinen Bruder: (S. 49) „... daß Nikisch den von uns ersehnten Beckenschlag im Adagio ... durchgesetzt hat." Für ein gutes Einvernehmen zwischen dem Meister und zum mindesten Franz dürfte jedoch folgender Brief Zeugnis ablegen, in dem es heißt: (S. 63) „... daß es zwischen ihm und mir nie eine ernste Meinungsverschiedenheit gab". Daß auch Franz Schalk es war, der, wie seine letzten Lebensjahre bewiesen, den „echten" Bruckner noch am ehesten verstand, wird durch die tiefgründigen Betrachtungen bestätigt, in denen er vieles von unmittelbarer Gegenwartsbedeutung über Bruckners Formwillen, über wesensgerechte Temponahme oder über die Eigengesetzlichkeit der Brucknerschen Harmonik gegenüber der Wagners zu sagen weiß.

Mit dieser Betrachtung des Verhältnisses Bruckners zu seinen Schülern sind wir nun mitten hineingeführt worden in den Streit für oder wider die Originalfassungen, der in zahlreichen Veröffentlichungen und Zeitschriftenaufsätzen um die Mitte der dreißiger Jahre seinen Niederschlag fand (siehe besonders Jahrgang 1936 der Zeitschrift für Musik). So legt Alfred Orel in der „Deutschen Musikkultur" Jahrgang 1 eine ausführliche quellenkritische Darstellung über die Entstehung der Original- und Druckfassungen vor, wobei er gegenüber Max Auer (Der Streit um den „echten" Bruckner im Licht biographischer Tatsachen, ZfM 1936, S. 538) die Schüler von dem Vorwurf, gegen den Willen des Meisters gehandelt zu haben, entlastet. Die Selbstbeteiligung Bruckners an den Umarbeitungen wird hervorgehoben, aber nachdrücklichst betont, daß er die Originalgestalt der Symphonien für spätere Zeiten erhalten wissen wollte. Und das ist das Entscheidende.

In diesem Zusammenhang erscheint nun die Vollendung der großen Biographie Göllerichs durch Max Auer, das wichtigste Ereignis der Brucknerliteratur im Jahre 1936, von besonderer Bedeutung; denn der nunmehr fertiggestellte vierte Band, der in drei Teilbänden (1868—82 bis 1890/96) sämtliche biographischen Unterlagen für die Wiener Zeit bringt, wird damit zu der maßgeblichen Dokumentensammlung für alle jetzt im Mittelpunkt stehenden Fragen. In dieser Eigenart liegt vornehmlich der große Wert dieser wahrhaft umfassenden Lebensbeschreibung, die nicht selber auswerten, sondern dienen will im Gegensatz zu den Schülern, die dem Meister in bester Absicht zu dienen glaubten, indem sie schon zu seinen Lebzeiten das Werk „auswerteten". Die zum Teil aus diesem Verzicht auf Auswertung begründeten Schwächen, von denen in der Besprechung der ersten Bände durch Th. Kroyer (ZfM 1932) die Rede ist, müssen angesichts der Bedeutung des Werkes zurückstehen. Sie erklären sich eben aus der methodischen Anlage des Buches als einer mit allen Einzelheiten belegten Darstellung des Lebenslaufes, in die die Werkbesprechungen in chronologischer Reihenfolge eingefügt werden. Über die Wiener Zeit Bruckners gibt es nichts, was dem vierten Band Auers als gleichwertig an die Seite gestellt werden könnte.

Der im Jahre 1937 erschienene Anhang bringt dann noch eine Übersicht über die Ereignisse in Wien nach Bruckners Tode, sowie eine Geschichte der Brucknerbewegung von den Anfängen bis zu den Erstaufführungen der V. und VI. Symphonie in der Originalfassung. Eine ausführliche Abhandlung über Bruckners Abstammung nach den Unterlagen Ernst Schwanzaras steht am Ende des reich mit Bildern ausgestatteten Bandes.

Ausgezeichnet ist auch die Zusammenfassung aller die biographischen Fragen zu den Originalfassungen betreffenden Forschungsergebnisse Max Auers, die in mustergültig knapper Form in dem kleinen Bändchen „Wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen" ebenfalls 1937 veröffentlicht wurde. Vom Standpunkt der künstlerischen Werkbetrachtung aus stellt Rolf Pergler die wesentlichsten Unterscheidungsmerkmale von Originalfassungen und Bearbeitungen heraus, während am Schluß Männer der Praxis wie Weisbach, Hausegger, Jochum und andere zu Wort kommen, die sich auf Grund von Erfahrungen aus ihrem Bereich zu dem unbearbeiteten Bruckner bekennen. Eine wirklich das Wesentlichste sagende Einführung

für alle, die sich ein Bild über den gesamten Fragenkomplex machen wollen.
Nach der Betrachtung der im vorangehenden besprochenen Werke, die sich in erster Linie der Materialausbreitung oder der kritischen Werkbeschreibung widmeten, erschienen in den Jahren 1937/38 neben einer Reihe von Zeitschriftenaufsätzen[2] wiederum zwei Bücher, deren Verfasser auswertend vorgehen und zwar auswertend in der zweiten, der über der ersten, im engeren Sinne fachlichen, liegenden Schicht. Das ist einmal der Pfitznerbiograph Walter Abendroth, der in seinem Buch „Deutsche Musik der Zeitwende" als Kulturphilosoph die Erscheinung Bruckners durch das Mittel des Vergleiches betrachtet, und dann Oskar Loerke, der aus dem Blickfeld des Dichters, aber doch ausgestattet mit dem Rüstzeug des fachlich gebildeten Musikers, ein „Charakterbild" des Meisters entwirft. Sahen die bisherigen geistesgeschichtlichen Deutungen in Bruckner entweder das Urbild des Mystikers (Kurth u. a.), den dogmatisch gebundenen Katholiken (Grüninger) oder das Medium, durch das kosmische Gesetze sich im Reich der Musik offenbarten (Schwebsch), so sieht Abendroth in dem „gottversunkenen" katholischen Bruckner, um mit Fritz Brust zu reden (vgl. dessen eingehende Besprechung, DMK 1938, S. 51) einen Pol deutscher Geistigkeit, dem als Gegenpol der „ichversunkene" protestantische Pfitzner gegenübersteht. Daß wir jedoch den in Bindungen aller Art verstrickten Bruckner als wesentlich universaler gegenüber dem frühzeitlichen, dafür aber in intimen Bereichen verhafteten Pfitzner empfinden, ist nach Brust ein Beweis dafür, wie gefährlich es ist, die religiöse Struktur in einem solchen Zusammenhang überzubewerten. Würde man nicht die gleichen Schwierigkeiten haben, wollte man etwa den protestantischen Bach durch eine solche Antithese in seinem musikalischen Wesen erfassen? In allen anderen Punkten jedoch lassen sich die charakterlichen und stilistischen Eigenschaften beider Meister in Gegensatzpaare aufspalten, wobei gerade aus dieser Gegensätzlichkeit so sehr vieles im Wesen jedes einzelnen herauskommt.

Auch Oskar Loerke bedient sich eines „Gegensatzes" bei der Anlage seines Buches, nämlich der alten Gegenüberstellung von Leben und Werk. Nur wird der dem Werk gewidmete Teil zwischen die Kapitel über die erste und zweite Lebenshälfte gestellt, wodurch eine formale Dreiteilung erreicht wird, die dem Buch schon rein äußerlich eine Sonderstellung gibt. Die besonderen inhaltlichen Voraussetzungen aber bestehen darin, daß beide Bezirke, der biographische wie auch der das Werk betreffende Teil nicht einfach darstellend, sondern reflektierend, und zwar mit den Augen des Dichters reflektierend gesehen werden. So zeigt Loerke eine Neigung zu bildhaften Vergleichen von oft stärkster Symbolkraft, wenn er z. B. den Triolen und Achtel kombinierenden Brucknerrhythmus zur nüchternen Enge seines Erdendaseins und der Weite seines Schaffens in Beziehung setzt. (S. 19) Dabei liegt in der Versinnbildlichung solcher größeren Zusammenhänge noch nicht einmal die wahre Stärke des Buches; denn man ist eher versucht, gerade die Beseelung der elementarsten Schicht für noch wertvoller zu erklären. Wie Bruckner bei der Erfindung seiner Themen höchste Ökonomie walten läßt, so wird hier ein Ton, ein Rhythmus, ein Akkord zum Symbolträger, — nicht durch außermusikalische Hilfskonstruktionen, die bei Bruckner versagen müssen, — sondern nach den Gesetzen immanenter musikalischer Logik. Von solcher Einfachheit bei großer Eindringlichkeit sind Stellen wie die folgende (S. 144) „Es ist unfaßbar erstaunlich, wie aus dem Gottesruf: Es werde Licht — eine Weidwerkfanfare wird. Und nichts anderes als die Umkehrung einer Quinte brachte dieses Wunder hervor." Des Gleichnisses bedient sich Loerke auch, wenn er die verschiedenen „Schweisen" zur Erklärung des Werkes wie die scholastische, die historische oder die magische abwägt, wie andererseits die Neigung, das Geschehen im Lebenslauf um bestimmte Problemkerne zu ordnen, in den Schilderungen der vier einflußreichsten Männer in Bruckners Werdezeit: Bischof Rudigier, Sechter, Kitzler und Weinwurm Bilder entstehen läßt, die weit über eine bloße Personencharakteristik hinausgehen. Und wie diese, so fügen sich auch die übrigen Einzelbilder zu dem Gesamt-„Charakterbilde", mit dem eines der

[2] Anton Bruckner-Sondernummer der „Deutschen Volksbildung" XI, 8 mit Beiträgen von Hausegger und Auer; Gräflinger im „Anbruch" 19 u. a.

wertvollsten Brucknerbücher der Öffentlichkeit übergeben worden ist.

Die jüngste Erscheinung der Brucknerliteratur ist wieder eine stilkritische Arbeit, nämlich die 1939 im Musikwissenschaftlichen Verlag herausgekommene Schrift Fritz Oesers über die „Klangstruktur der Brucknersymphonie“. Angesichts der Schwierigkeiten, die sich bei der Scheidung von fremden und Brucknerischen Zutaten in den Erstdrucken ergeben, sieht der Verfasser seine Aufgabe darin, durch den Vergleich mit den Handschriften alle die Stilkriterien festzulegen, die eindeutig auf die Hand des Meisters zurückzuführen sind. Dabei kommt nun der Klangstruktur eine entscheidende Bedeutung zu; denn die Umarbeitungen betreffen wohl auch das Formale, zum größeren Teil jedoch das Klangliche, und es erscheint diese Bedeutung umso größer, als Bearbeitung in dieser Hinsicht gleichbedeutend ist mit „konsequenter stilistischer Umdeutung“ in Richtung auf ein „allen Bearbeitern gemeinsames Klangideal“. An gut gewählten Beispielen weist Oeser nun nach, in welchen verschiedenen Schichten die Bearbeitungen anzutreffen sind, und wie vor allem die Brucknersche Klangstruktur selbst beschaffen ist. Nicht in den Farbmöglichkeiten des Orchesters hat das Klangideal seinen Ursprung, sondern es liegt bereits in der schöpferischen Konzeption vorgegeben; denn der Ton an sich hat seine spezifischen Qualitäten wie Schärfe oder Fülle, ohne daß eine bestimmte Klangfarbe nötig wäre, um diese Qualitäten zu erzeugen. Die Klangfarbe kann sie wohl unterstreichen.

Damit sind wir zum Ausgangspunkt zweier wichtiger Gedankengänge des Verfassers gekommen: Einmal die Tonartikulation spielt eine wesentlich größere Rolle bei Bruckner, als man bislang annahm. Das beweisen die Vorschriften Bruckners über Ansatz und Phrasierung, die in den Druckfassungen fehlen, um die Schroffheit des Klangbildes zu mildern. Zum andern aber wählt Bruckner die Klangquelle, die das von ihm Gewollte am klarsten herausbringt, nämlich meistens homogene Instrumentengruppen, nicht aber Mischungen von Klangfarben. Darum wirkt die Hinzufügung von Holz zum Blech im Choral des Finale der V. Symphonie so unbrucknerisch, weil hier das Prinzip des Überganges (Wagner) und nicht das der klaren Scheidung befolgt ist. Mit der Höherbewertung des konstruktiven Gehalts eines Instruments gegenüber seinem Farbwert hängt es sodann zusammen, daß das Blech zum Hauptträger thematischer Substanz wird und seinerseits eine Umbewertung des Streicherklanges bewirkt, (Artikulation, Bedeutung der G-Saite vgl. S. 57 f.) wie Bruckner überhaupt alles vermeidet, was Gegensätze, sei es im Dynamischen oder Räumlichen, überbrücken oder Abgrenzungen von Klanggruppen verwischen könnte.

Damit wären die Grundgedanken der aufschlußreichen Schrift, die vor allem durch ihre Methodik Wesentliches ans Licht bringt, aufgezeigt. Viele der hier begangenen Wege knüpfen allerdings an Bekanntes an, und es wäre zu wünschen, daß Oeser in dem von ihm geplanten größeren Werk über die Symphonik Bruckners vor allem den Zusammenhängen zwischen Themenbildung und Klangstruktur nachgehen möge. Die vordringlichste Aufgabe einer zukünftigen Brucknerforschung wäre dann die Zusammenfassung der Ergebnisse des jüngeren Brucknerschrifttums in einer neuen Gesamtschau von Leben und Werk.

Kurt Gudewill

Der junge Chor

Hefte 1 und 5, herausgegeben von Heinz Kohlheim, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, 1940.

Mit den Heften 5 und 1, zur Wintersonnenwende und zum 30. Januar ist die Sammlung „Der junge Chor“ nun zum Abschluß gekommen und damit ein Chorbuch für den gesamten Jahreskreis der Feiern des Dritten Reiches geschaffen. Daß die Zeit reif geworden ist für eine solche Sammlung, besagt nicht, daß Liederblatt und Musikblatt nun ihre Aufgabe erfüllt hätten, ebensowenig wie das „Chorbuch“ im alten Sinne seine Auferstehung erleben soll. Dagegen spricht schon rein äußerlich die starke Durchsetzung mit instrumentalen Bestandteilen. Es ist jetzt vielmehr die Zeit gekommen, da man aus der übergroßen Fülle des in den letzten Jahren geschaffenen Musikgutes das Wertvollste zusammenfassen und Neues, Anspruchvolleres auf dieser Grundlage schaffen kann, nachdem das lose Blatt wegbahnend gewirkt und auch den bescheideneren Ansprüchen, was den Grad der Schwie-

rigkeit betrifft, genügt hat. Wie notwendig eine solche Zusammenfassung, und zwar nach weltanschaulichen Gesichtspunkten ist, weiß jeder, der in der praktischen Musikarbeit steht, und dankbar wird man es begrüßen, wenn man sich das Musikgut gerade für die großen Feiern nicht mehr mühsam zusammenstellen muß. Die Unterteilung der Sammlung in fünf Hefte erleichtert die Anschaffung und verbindet damit gleichzeitig die Vorzüge des losen Blattes. Günstig ist auch, daß die Hefte inhaltlich nicht auf einen Schwierigkeitsgrad gebracht sind.

Vom bereits bekannten Lied und vom Kanon über den schlichten mehrstimmigen Satz, an dem sich die dienende Haltung des Komponisten gegenüber dem neuen Lied zeigt, das jetzt schon als Bekenntnislied im Volke lebt, (s. die Sätze von W. Fortner zu Liedern Baumanns) geht eine Stufenleiter der Schwierigkeit bis zu den kontrapunktisch verwickelten Sätzen von Foltz, „Fachet die Flamme an" (H. 5), Lang, „Flatternd schlagen unsere Fahnen", oder Sachße, „Gelöbnis" (H. 1). Gerade der letzte ist beispielhaft für die Ausnutzung der Möglichkeiten eines dreistimmigen Chorsatzes durch polyphone Durchkomposition aller vier Strophen. Daß auch in den beiden vorliegenden Heften wie in den bereits erschienenen alle Stimmkombinationen von der Ein- bis zur Vierstimmigkeit mit und ohne verschiedenartigste Instrumentenbesetzungen vertreten sind, entspricht ganz der Bestimmung der Sammlung, die doch nicht zuletzt für die Spielscharen der HJ. gedacht ist. Besonders die Verlegung des c. f. in eine Mittelstimme oder die Baßstimme, wie sie in vielen der Sätze zu finden ist, kommt einem gesunden Bedürfnis entgegen und verdient hervorgehoben zu werden.

Das fünfte Heft kam gerade zur Weihnachtszeit zurecht und beweist, wie reich schon heute der Bestand an weltanschaulich einheitlichem Musikgut ist. Mit dem Satz Nowottnys zu dem umgedichteten „Christ ist erstanden" ist ein Versuch unternommen, der sicher dazu beitragen wird, eines der schönsten Lieder des Mittelalters zu erhalten. Im ersten Heft des Jahrkreises sei außer auf die bereits erwähnten noch auf die „Kantate zum 30. Januar" von Karl Schäfer und auf die Sätze von Schäfer, Knab und Bresgen zu alten Liedern hingewiesen, wenn auch nicht ganz einzusehen ist, warum gerade das Lied „Ich habe Lust im weiten Feld", über dessen musikalischen Wert sicher keine Zweifel bestehen, als Feierlied zum 30. Januar besonders geeignet sein soll. Im übrigen verdient die Leistung des Herausgebers, Heinz Kohlheim vollste Anerkennung.

Kurt Gudewill

Lexikon der Juden in der Musik

Herausgegeben als Band 2 der Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP. zur Erforschung der Judenfrage, Frankfurt, von Theo Stengel und Herbert Gerigk. Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin 1940.

Mit dem vorliegenden Buch ist ein Nachschlagewerk zu dem Thema „Judentum und Musik" herausgebracht worden, das sich von früheren in der gleichen Richtung unternommenen Versuchen vor allem durch seine Zuverlässigkeit und wissenschaftliche Stichhaltigkeit unterscheidet. Empfindliche Lücken sind durch eingehendste Archivforschungen mit Unterstützung der Reichsstelle für Sippenforschung geschlossen worden, wobei alle Namen unberücksichtigt bleiben, die nicht auf Grund der Nachforschungen als einwandfrei jüdisch, bezw. halbjüdisch festgestellt werden konnten. Ja, sogar allgemein als Juden bekannte Personen werden mit einem Vorbehaltsvermerk versehen, wenn die Unterlagen nicht ausreichen. Auf Werkverzeichnisse und eingehende bibliographische Hinweise hat man verzichten müssen, um den Umfang nicht zu sehr auszudehnen. Dafür kommt aber das Titelverzeichnis jüdischer Bühnenwerke schon zu einem großen Teil einem Bedürfnis entgegen, dem allerdings erst spätere umfassende Arbeiten voll gerecht werden können, für welche die Voraussetzungen durch die erschöpfende Materialerschließung nunmehr gegeben sind. Die erklärenden Zusätze bei den wichtigeren Namen, wie Meyerbeer, Mendelssohn u. a. fassen in knapper Formulierung das Wesentliche zusammen und runden das Gesamtbild dieses ausgezeichneten Buches ab, das gerade für spätere Generationen seine Bedeutung behalten wird, denen das Judenproblem nicht mehr in dem Sinne Problem sein wird wie uns heute.

Kurt Gudewill

Zeitschriftenschau

Musikwissenschaft und Bibliographie

Im „Archiv für Musikforschung" setzt Gerhard Pietzsch die im 1. und 3. Jahrgang begonnene Veröffentlichung „Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts" fort. Der vorliegende Abschnitt (Jg. 5, Seite 65—83) enthält reiches bio- und bibliographisches Material von den Universitäten Heidelberg und Köln.

Die in früheren Aufsätzen Walter Engelsmanns, zuletzt in „Musical Quarterly" 1937 unter dem Thema „Beethovens Kompositionsgesetz, das Kunstgesetz der Sinfonie", entwickelte analytisch-konstruktivistische Betrachtungsweise charakterisiert auch den Inhalt der Arbeit „Beethovens Werkthematik, dargestellt an der Eroica", die das „Archiv für Musikforschung" (Jg. 5, S. 104—113) soeben veröffentlichte.

Clemens Meyer, Verfasser zweier Nachträge zu dem von Otto Kade 1893 herausgegebenen Musikalienkatalog der Mecklenburgischen Landesbibliothek, veröffentlicht einen Überblick über die Schätze der „Musikaliensammlung in der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin" („Die Musik", Jg. 32, S. 407—408). In der „Allgemeinen Musikzeitung", Jg. 67, S. 243—244, untersucht Wilhelm Altmann am Beispiel Johannes Brahms die philologische Frage „Ist die Originalhandschrift oder der Erstdruck maßgebend?" Eine Ergänzung bietet in der gleichen Zeitschrift mit dem Beispiel von Beethovens 5. Symphonie Wolfgang Schmieder (Jg. 67, S. 258—259).

Musikgeschichte

Die großen politischen Ereignisse des Jahres haben in der Fachpresse zu einer Reihe musikhistorischer Betrachtungen geführt: Karl Gustav Fellerer untersucht „Germanisches Erbe in der mittelalterlichen Musik Nordfrankreichs" (in „Die Musik", Jg. 32, S. 289—292) und zeichnet in der „Völkischen Musikerziehung" 1940, S. 186—190 ein knappes Bild über „England und die Musik". — „Der flämische Komponist Peter Benoit (1834—1901) und seine Beziehungen zur deutschen Musik" sind Gegenstand einer Betrachtung von August Corbet (Antwerpen) in der Zeitschrift „Die Musik", Jg. 32, S. 292 bis 295. Am gleichen Ort schreibt Friedrich Baser über das Thema „Oberrhein und Niederrhein: einst musikalische Einheit" (Jg. 32, S. 363—366), und derselbe Verfasser über „Lothringen, seit je altdeutsches Kultur- und Musikland" (Jg. 32, S. 404—406). Ferner untersucht Friedrich Baser in „Musik und Kirche", Jg. 12, S. 110—114 die für die Biographie des bedeutenden Orgelbauers interessante Frage „Weshalb ging Silbermann nach Straßburg?" Zum 50. Todestage Caesar Francks (9. 11. 1940) hat die „Zeitschrift für Musik" ein Gedenkheft herausgebracht. Eberhard Quadfliegs Abhandlung geht „Caesar Francks deutschen Ahnen" nach (Jg. 107, S. 517—522). Reinhold Zimmermanns Beitrag setzt sich mit französischen Biographen des Meisters, vor allem Vincent d'Indy auseinander (S. 522—527) und schließlich untersucht Walter Trienes „das deutsche Element in Caesar Francks Schaffen" (S. 527 bis 529). In der „Völkischen Musikerziehung" 1940, S. 190—192, erinnert Karl Rehberg an „Mozart und Wagner in Paris". Einen historischen Überblick über die Entwicklung der Militärmusik gibt Rudolf Sonner in einem Aufsatz über „Kriegsmusik — Feldmusik — Militärmusik" in der Zeitschrift „Die Musik" (Jg. 32, S. 366—371). Zum Gedächtnis an Friedrichs des Großen Regierungsantritt am 31. 5. 1740 schrieb Karl Blessinger eine Betrachtung über „Die Kunstpolitik" des Königs („Die Musik", Jg. 32, S. 297—299).

Max Unger berichtet von einer Gedächtnisausstellung in Genua über „Paganini im Bild" in der „Zeitschrift für Musik", Jg. 107, S. 532—534. Georg Schünemanns Veröffentlichung einer Zeichnung aus Beethovens Nachlaß bietet Anlaß, auf des Meisters Marschkompositionen hinzuweisen: „Beethovens Kanone" in „Die Musik", Jg. 32, S. 377, während Walter Nohls Beitrag am gleichen Ort (S. 374—377): „Gerhard von Breuning als Knabe" neues Material aus Beethovens Konversationsheften vermittelt. Zwei Aufsätze dieser Zeitschrift sind Richard Wagner gewidmet. Gottfried Schweizers Beitrag „Richard Wagner in Frankfurt a. M." knüpft an das handschriftliche Frankfurter Protokollbuch des ehemaligen städtischen National-

theaters an, das insbesondere für den Aufenthalt 1862 — ein erster fand 1834 statt — viel Interessantes bietet (Jg. 32, S. 408—411). Der Dramaturg des deutschen Opernhauses, Karl Hermann Müller, untersucht die Naturverbundenheit der Musikdramen des Meisters unter dem Thema „Richard Wagner und die Natur" (Jg. 32, S. 325—329). Mit der Operngeschichte beschäftigt sich auch der „dem Ringen um die deutsche Oper" gewidmete Aufsatz Ludwig Schrotts, der „ein Lebens- und Schaffensbild Johann Nepomuk von Poißls" darbietet („Die Musik", Jg. 32, S. 299—303). In „La Rassegna Musicale" veröffentlicht M. G. Masera „Alcune Lettere inedite die Francesca Caccini", der Tochter des frühitalienischen Opernkomponisten Giulio Caccini (Jg. 13, S. 173—182).
Aus Czernys handschriftlich in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien erhaltenen „Erinnerungen aus meinem Leben" (1842) berichtet Georg Schünemann über „Liszts Klavierunterricht bei Carl Czerny" („Die Musik", Jg. 32, S. 335 bis 337). Zum bevorstehenden Tag der Hausmusik schreibt Hans Engel in der „Völkischen Musikerziehung" 1940, S. 206—208 über das Thema „Hausmusik um Goethe", während Willi Hillemann Erörterungen „Zur Besetzung der Musik des 16. Jahrhunderts" in der Zeitschrift „Der Musikerzieher" (Jg. 37, S. 1—3) veröffentlicht. „Die Volksmusik" bringt aus der Feder Josef Müller-Blattaus eine Abhandlung über „die Collegia musica an den deutschen Hochschulen", die in Kürze die geschichtliche Entwicklung zeichnet und die Bedeutung für die Musik der Geschichte und der Gegenwart klar herausarbeitet (Jg. 5, S. 194—197). Historisch orientiert ist auch der die Erfahrungen der Göttinger Händel-Renaissance verwertende Aufsatz von Willi Rehkopf, der den „Beitrag der Liebhaber zur Wiedererweckung Händels" zum Gegenstand seiner Untersuchung macht (in „Die Volksmusik", Jg. 5, S. 197—200).

Musik der Gegenwart

Die „Zeitschrift für Musik" widmet ihr Oktoberheft dem baltendeutschen Komponisten Kurt von Wolfurt zum 60. Geburtstag (7. 9.). Guido Waldmann zeichnet ein knappes und lebensvolles Bild des Komponisten, dem dieser eine „Autobiographische Skizze" und ein Verzeichnis seiner Werke ergänzend hinzufügt (Jg. 107, S. 593—597 und 597—602).
„Klaviermusik unserer Zeit nach Volksliedern" betrachtet Josef Heer an Werken von Wilhelm Maler, Paul Höffer, Hermann Schröder und Cesar Bresgen in der „Völkischen Musikerziehung" 1940, S. 162—167.
„Erich Marckhl, ein ostmärkischer Kontrapunktiker", Schüler von Franz Schmidt, der jedoch in seinem bisher unveröffentlichten Schaffen bald eigene Wege eingeschlagen hat, findet in einer Skizze von Kurt Nemetz-Fiedler eine erste warme Würdigung („Die Musik", Jg. 32, S. 413—415).
Unter dem Thema „Neue Operngestaltung" versucht Otto Eckstein-Ehrenegg eine Charakterisierung der verschiedenen Typen heutigen Opernschaffens an Egks Peer Gynt, Wagner-Régenys Bürger von Calais, Carl Orffs Der Mond, M. A. Souchays Alexander in Olympia, Fried Walters Königin Elisabeth und Sutermeisters Romeo und Julia zu entwickeln. Eugen Brümmer knüpft daran an und schreibt, ausgehend z. T. von den gleichen Beispielen, über die „oratorische Oper", in der er eine Form erblickt, „in der das Allgemeine und Gemeinsame der die Zeit bewegenden Dinge besonders überzeugend Gestalt annehmen kann". (Beide in der „Allgemeinen Musikzeitung", Jg. 67, S. 257—258 und 273—274). Im Zusammenhang mit der von der „Musikpflege" angeregten Diskussion über die für die heutige Komponistengeneration brennend gewordene Textfrage, an der sich außer den Musikern auch eine Reihe von Dichtern beteiligt haben, ist Hermann von Schmeidels Abhandlung über die „Schuld der Dichtkunst an der Musik" zu sehen, in der Vf. seinen „Gedanken anläßlich der Wiener Uraufführung von Franz Schmidts Deutscher Auferstehung" Ausdruck verleiht („Die Musikpflege", Jg. 11, S. 87—92).

Musikerziehung und Musikpflege

Über „das Steirische Musikschulwerk" (Vorgeschichte, Aufbau und Planung, Arbeitsformen) berichtet Reinhold Heyden in „Musik in Jugend und Volk", Jg. 3, S. 104—110.
Eine Reihe von Arbeiten der „Völkischen Musikerziehung" ist wieder der Unterrichtspraxis gewidmet. Karl Rehberg behandelt am Beispiel Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven

die „Musik im Elternhaus großer Meister" (Jg. 1940, S. 221—225), Dietrich Stoverock gibt eine erste Einführung in das symphonische Schaffen von „Brahms und Bruckner" in Klasse 8 (Jg. 1940, S. 167—172), Kurt Nemetz-Fiedler erörtert die „Musikalische Werkerziehung in der Höheren Schule" mit den beiden Themen „Stilumbruch um 1750" und „das Wesen Beethovens" für die 6. und 7. Klasse (Jg. 1940, S. 135—138). In derselben Zeitschrift ist „der Beitrag der Militärmusik zur völkischen Musikerziehung" Gegenstand einer Untersuchung von Georg Kandler (Jg. 1940, S. 77—82), während Gerhart Winter Genaueres über „die Musik der Musikerziehung auf Begabung und Leistung" Aufgaben usw.) mitteilt (Jg. 1940, S. 103-112). Auf Grund einer Versuchsreihe handelt Fritz Bose über die interessante Frage vom „Einfluß der Musikerziehung auf Begabung und Leistung" („Der Musikerzieher", Jg. 37, S. 3—5). Kurt Zimmerreimer berichtet über seine „Schulungserfahrungen mit Laiendirigenten" in der „Allgemeinen Musikzeitung" Jg. 67, S. 265—266.

Drei Aufsätze der „Musikpflege" behandeln Fragen der Programmgestaltung: Cesar Bresgen unter dem Thema „Buntheit oder Einheit?" (Jg. 11, S. 121—123); die Untersuchung von Horst-Günther Scholz über „Möglichkeiten der konzertmäßigen Aufführung volkstümlicher Opernchöre" (Jg. 11, S. 69—73) findet eine Entgegnung von Werner Berg „zur Frage der Verwendung von Opernchören in Chorkonzerten" (Jg. 11, S. 105—107). Die Frage, was die Chöre aus Anlaß des Tages der Hausmusik unternehmen können, beantwortet Eberhard Preußner in seiner Abhandlung „Chormusik und Hausmusik" („Die Musikpflege", Jg. 11, S. 119 bis 121).

Instrumentenkunde und Instrumentalmusik

„Klingende Denkmäler einer deutschen Künstlerfamilie" überschreibt Friedrich Baser einen Bericht über Silbermann-Orgeln in ganz Elsaß, in Baden und der Schweiz („Die Musik", Jg. 32, S. 337/8). Fragen des heutigen Orgelbaues bespricht Walter Supper unter dem Thema „Zur Orgelgestaltung" in der Zeitschrift „Musik und Kirche" (Jg. 12, S. 81—87). Georg Kandler beschreibt „neue Kesselpauken für den Marsch zu Fuß" („Die Musik", Jg. 32, S. 340 bis 342).

In der „Zeitschrift für Musik" gibt Christian Döbereiner in aller Kürze einen historischen Abriß „über die Viola da Gamba und die Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten" (Jg. 107, S. 602—606). Benvenuto Disertori behandelt „l'Arciviolatalira in un quadro del Seicento" in der „Rivista musicale italiana" (Jg. 44, S. 199—211).

„La ‚Scordatura' negli strumenti ad arco e Nicolò Paganini" ist Gegenstand eines Aufsatzes von Michelangelo Abbado (in „La Rassegna musicale", Jg. 13, S. 213—226).

„Grundsätzliches über das Streichquartettspiel" sind die schönen Ausführungen betitelt, die Wilhelm Stroß, der Leiter des bekannten Stroß-Quartetts, aus reicher Erfahrung heraus in der „Zeitschrift für Musik" erscheinen ließ (Jg. 107, S. 548—550).

Zum Tag der Hausmusik beschäftigt sich Kurt Walther mit der „Querflöte in der Hausmusik" und gibt in einem abschließenden Literaturnachweis reiche Anregungen für die häusliche Kammermusik („Völkische Musikerziehung" 1940, S. 208—214).

Erich Doflein schreibt über „Johann Christian Bachs Sonaten für Klavier und Violine oder Flöte" in der „Zeitschrift für Hausmusik" (Jg. 9, S. 65—68).

Die durch die Entwicklung der elektroakustischen Instrumente hervorgerufene Problematik findet ihren Niederschlag in einigen gewichtigen Aufsätzen. In der Zeitschrift „Musik und Kirche" geht Karl H. Weiler dieser Problematik unter dem Thema „Orgel und Technik" nach, und Erich Thienhaus knüpft daran seine „Gedanken zum Thema ‚Musik und Technik'" an (Jg. 12, S. 1—11 und 11—18). Neuerdings hat auch Karl Gustav Fellerer zu diesen Fragen Stellung genommen in einem Beitrag über „Musik und Technik" in der Zeitschrift „Die Musik" (Jg. 32, S. 397—401). In derselben Zeitschrift vertritt Hugo Herrmann den Standpunkt des Komponisten, wenn er in seinem Aufsatz „Über die Verwendung technisch neuer Instrumentalmittel" den gleichen Fragenkreis berührt („Die Musik", Jg. 32, S. 401/2).

Die Deutsche Musikkultur widmet das vorliegende Heft der Pflege der Musik auf dem Lande.
Die stellvertretende Schriftleitung

DAS BAUERNLIED DER GEGENWART

VON RICHARD EICHENAUER

„Wir tragen und bauen das Reich,
nie wollen wir es verraten:
Arbeiter, Bauern, Soldaten."

So lautet ein von der heutigen Jugend häufig gesungener Kanon von Reinhold Heyden. Es trifft sich bedeutungsvoll, daß die hier genannten drei Stände nicht nur die tragenden Stände des Reiches sind, sondern auch die, die — zum mindesten in der Gegenwart — am meisten besungen worden sind.

Der Ausdruck „besungen" paßt hier allerdings schlecht; denn er erweckt die Vorstellung, als handle es sich bei den Sängern dieser Stände um Außenstehende, die mehr oder weniger vom Schreibtisch her sich die „Verherrlichung" des Arbeiters, des Bauern, des Soldaten angelegen sein ließen. Das kommt natürlich auch vor, zumal in völkischen Verfallszeiten ist es so gewesen. Seit nach dem Dreißigjährigen Kriege die lebendige Verbindung der „Gebildeten" mit dem Landvolk verloren ging, kam in der Dichtung die Schäferpoesie und das „Lob des Landmanns" auf; seit im 19. Jahrhundert der Stand des Proletariers sich bildete, hielten einige Dichter, die keineswegs Proletarier waren, es für ihre Pflicht, eine „soziale Dichtung" zu entfesseln. Es soll damit nicht gesagt sein, daß die Gesinnung solcher Dichter immer verwerflich, ihr Gefühl immer unecht gewesen sei; aber ein ungesunder Zustand ist es sicher, wenn ein Stand als Ganzes in mehr oder weniger dumpfer Kulturlosigkeit dahinlebt und von einem andern gewissermaßen als Objekt der Dichtung verbraucht wird.

Das ist nun anders geworden. Es soll zwar hier nicht das rosige Bild gemalt werden, als ob die beiden großen Stände, das Handarbeitertum und das Bauerntum, in ihrer Gesamtheit schon — gebend wie nehmend — denjenigen Anteil am deutschen Kulturleben hätten, der für ein innerlich ganz gesundetes Volk notwendig wäre; jenen Anteil, von dem Adolf Hitler sagt: „Wie viele ahnen denn, wie sehr der Stolz auf das Vaterland abhängig ist von der Kenntnis der Größe desselben auf allen diesen (nämlich kulturellen) Gebieten?" Aber eine Wendung zum Gesunden, zum natürlichen Verhältnis des Schaffenden zum Geschaffenen ist doch unverkennbar. Dieses natürliche Verhältnis ist und bleibt nun einmal, daß der Künstler

nur das darzustellen sich gedrungen fühlt, was er selbst erlebt hat. Wir haben seit einem Vierteljahrhundert wieder „Arbeiterdichter“, die selbst im Stahlwerk oder vor Ort gestanden haben; wir haben seit dem Weltkriege wieder Soldatendichter, die selbst den feldgrauen Rock tragen oder getragen haben; und dementsprechend haben wir auch wieder Bauerndichter, die das Bauerntum anders kennen als von der Sommerfrische her. Daß auch von solchen Verfassern zahllose gutgemeinte Wertlosigkeiten geschrieben werden, ist selbstverständlich und braucht niemanden zu stören: das Wertlose versinkt von selbst wieder, wenn seine Eintagswirkung vorüber ist.
Aber ich wollte von Bauern**lieder**n sprechen — und spreche von Bauern**dichter**n? Damit komme ich gleich zu einer der wesentlichen Feststellungen über das Bauernlied der Gegenwart: es läßt sich in seiner ganzen Eigenart nur verstehen, wenn man es im Zusammenhange mit der neuerblühten Bauerndichtung betrachtet. Ist doch dieser Zusammenhang nicht selten der denkbar engste: der Dichtermusiker — wenn auch nicht gleich in den Riesenausmaßen eines Richard Wagner — ist uns wieder eine vertraute Persönlichkeit geworden. Und auch das ist ein Zeichen der Gesundung; denn für ein Volk wie das deutsche, das von jeher seine gedichtete Lyrik mit innerer Musik durchtränkt hat, ist es ein unnatürlicher Zustand, wenn man **grundsätzlich** den einen nur als Dichter, den andern nur als „Vertoner“ eines eigentlich schon als fertig geltenden Kunstwerkes kennt. Wer hiergegen einwenden möchte, daß die meisten Dichter doch nicht genug musikalische Bildung besäßen, um ihre Gedichte selbst in die gesungene Form zu kleiden, dem sei erwidert, daß eben das ein Verfallszeichen ist. Die musikalische Fachbildung, die zum Finden einer guten Weise gehört, ist nicht so ungeheuer groß; nicht sie fehlte, sondern das Eingebettetsein der Seele in Musik, wie es doch von der Zeit der Minnesänger, ja eigentlich von altheidnischen Zeiten her, bis zum Ausgang des Mittelalters vorhanden gewesen ist, war vielen deutschen Dichtern verloren gegangen. Der eine wollte durchaus nur mit Worten Musik machen, was zu einer l'art pour l'art-Lyrik führte, die nur noch einem kleinen Kreise von sogenannten Feinschmeckern etwas bieten konnte; der andere stöberte Gedichtbände durch, um passende „Unterlagen“ für oft sehr feine, im Grunde aber doch lebensunkräftige Kunstlieder zu finden. Ist dieses Bild übertrieben? Ich glaube nicht. Ist es demgegenüber nicht von herzerfrischender Natürlichkeit, wenn heutzutage ein junger Musiker, der Singweisen zu finden versteht, zu sich sagt: „Was soll ich auf einen Dichter warten? Ich dichte mir die Worte selber.“ Oder wenn ein junger Dichter es wagt, dem eben gefundenen Gedicht auch selber die Töne zu leihen? Gewiß werden Erscheinungen wie etwa Hans Baumann, dem diese Doppelbegabung in ganz besonderem Maße verliehen ist, immer Ausnahmen bleiben — auch unter den Minnesängern waren es Ausnahmen — aber daß überhaupt die allzu feste Schranke zwischen dem gedichteten und dem gesungenen Wort einmal wieder niedergerissen ist und **ein** Strom des Lebens hin- und herfluten kann, — darin sehen wir ein Zeichen der Gesundung.

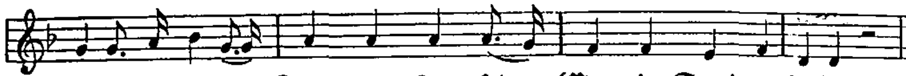
Es muß also, was im folgenden vom Wesen des Bauernliedes der Gegenwart gesagt wird, in ähnlicher Weise jeweils auch von der zeitgenössischen Bauerndichtung gelten. Als den Wesenszug, der alle andern bestimmt, sehe ich in beiden den neuerwachten Stolz auf das Bauerntum und das Bauersein an. Wann gab es das eigentlich schon einmal in germanischen Landen — eine Bauerndichtung, die bewußten Stolz auf das Bauersein zu zeigen wagte? Seit den Tagen der isländischen Saga nicht mehr. Das Mittelalter kennt den Bauern nur als den ungebildeten „Dörper", dessen urtümliches Wesen man herablassend belächelt, vielleicht sogar als Nervenkitzel einmal mitmacht, im übrigen jedoch vornehm ablehnt (Neithart von Reuental); die mittelalterliche Stadt kennt ihn als den „dummen Bauern", der übertölpelt werden muß (Hans Sachs); das letzte Aufflammen alter Bauernkraft für lange Zeit, die Bauernkriege, haben keine große Bauerndichtung hervorgebracht; die unechte Hirtendichtung des 16. und 17. Jahrhunderts — anknüpfend an die ebenso unechte der Spätantike — wurde schon erwähnt. Gewiß war es demgegenüber ein Fortschritt, wenn in der Sturm- und Drangzeit bei einem Johann Heinrich Voß und anderen wieder echte Bauern statt der kostümierten in der deutschen Dichtung auftauchten; aber welch ein weiter Weg noch von diesen Anfängen über die „Heimatdichtung" des 19. Jahrhunderts bis zu einer bewußten Einstellung deutscher Dichter auf das Wort Ernst Moritz Arndts: „Der Bauer ist des Vaterlandes erster Sohn."
Die Musik ist dieser Verhältnisse getreues Spiegelbild. Die paar echten Bauernlieder, die die Blütezeit des deutschen Volksliedes bietet (etwa der Bauernkalender mit dem Anfang „Der heilig herr sant Matheis" oder die Bauernschlacht mit dem Anfang „Von üppiglichen dingen" oder das bekanntere Bauernspottlied „Es gingen drei baurn und suchten ein bärn"), sind gewiß auch musikalisch nicht übel; aber die feinste Blüte duftet nicht in ihnen, sondern in den — natürlich im Grunde auch von bäuerlichem Geiste getragenen — Natur- und Liebesliedern. Die Schäferpoesie hat in den Barockliedern ebenfalls manche schöne Vertonung aufzuweisen, aber nichts, was bauerntümlich wäre. Zu Johann Heinrich Voß gesellt sich als Musiker J. A. P. Schulz, dessen Weisen großenteils von noch heute anziehendem Reiz sind, jedoch immer noch nichts von dem verraten, was wir eben bewußten Stolz nannten. Lieder wie „Wenn kühl der Morgen atmet" oder „Wir bringen mit Gesang und Tanz" oder die in diesem Schulzschen Geiste gehaltenen „Im Märzen der Bauer die Rößlein einspannt", „Schäfer, sag, wo tust du weiden" und ähnliche atmen deutlich den Geist der Idylle. Und das waren doch eigentlich die einzigen Bauernlieder, die man bis in die Gegenwart hinein besaß.

Es wird sich nicht umgehen lassen, um den Unterschied deutlich zu machen, einige Weisen zeitgenössischer Bauernlieder hier in Noten anzuführen. Denn wir geben uns keiner Täuschung darüber hin, daß es in Deutschland weiteste Kreise gibt, die von diesem Liederfrühling wenig kennen.

Fast urtümlich mutet Hans Baumanns Weise von der Bauerntreue an:

Eh daß der Bauer untreu wird





2. Eh daß der Bauer untreu wird, müssen die Stern zerbrechen, daß für den Bauern kein Licht mehr ist zu rechten und zu rächen.

3. Eh daß der Bauer untreu wird, eh muß er selbst verderben — doch Bauerntreu und Bauerntrotz sind stärker als das Sterben.
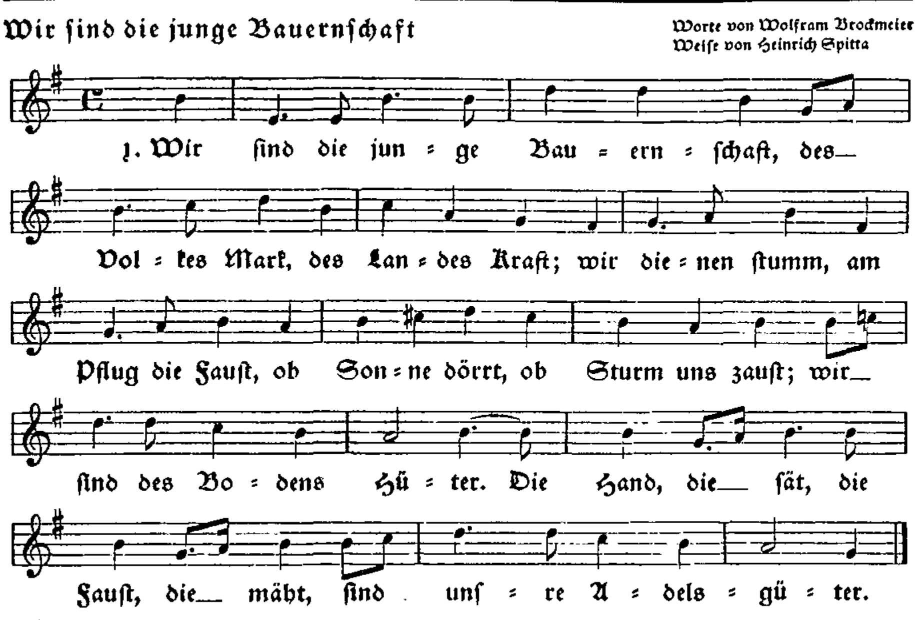
Wer die Ausführungen Müller-Blattaus in seiner Studie „Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst" kennt, der wird eine Familienähnlichkeit der Baumannschen Weise mit uralt-germanischem Erbgut bemerken. Wer aber wiederum Hans Baumann kennt, wird nicht auf den in diesem Falle ganz abwegigen Gedanken kommen, Baumann habe bewußt „archaisiert". Sondern es handelt sich hier um eine — streng wissenschaftlich allerdings wohl kaum beweisbare — Tatsache: um das Wiederdurchbrechen ältester Gestaltungsgrundsätze, das seinerseits aus dem Wiederlebendigwerden uralter Seelenhaltungen erklärt werden muß.

Während Baumanns Liedersammlungen „Und die Morgenfrühe" und „Der helle Tag" eine sehr große Verbreitung, wenigstens unter der Jugend, gefunden haben, ist das ältere Heft „Bauernlieder" längst nicht nach seinem Werte bekannt geworden. Finden sich doch in ihm so bezeichnende Lieder des neuen Bauerntums wie „Jungbauern her", „Schwer von den Garben", „Wir schauen stumm ins Morgenrot" und andere. Es darf ohne Einschränkung gesagt werden, daß, wer diese Lieder nicht kennt, und zwar gründlich kennt, keine Vorstellung vom Stil des neuen Bauernliedes haben kann.

Aber Baumann ist nicht der einzige Leidtragende. Wenn ich mir die beiden Liederbücher ansehe, die bisher im Dritten Reich dem Bauernliede gewidmet worden sind, „Unser das Land" und die „Erntelieder", und mich frage, wie viele von den dort gesammelten „Liedern des neuen Bauernstolzes" in das allgemeine Bewußtsein des deutschen Volkes eingedrungen sind, so ist das Ergebnis recht kümmerlich. Einige Lieder von Heinrich Spitta wie „Erde schafft das Neue" oder „Wir gehen als Pflüger durch unsere Zeit", die ihrem ganzen Stil nach hierher gehören, haben nur deshalb ein freundlicheres Schicksal gehabt, weil sie inhaltlich nicht so eng an das Bauerntum gebunden sind. Aber verdiente das folgende Lied von Spitta nicht ebenso bekannt zu werden?

Wir sind die junge Bauernschaft

Worte von Wolfram Brockmeier
Weise von Heinrich Spitta



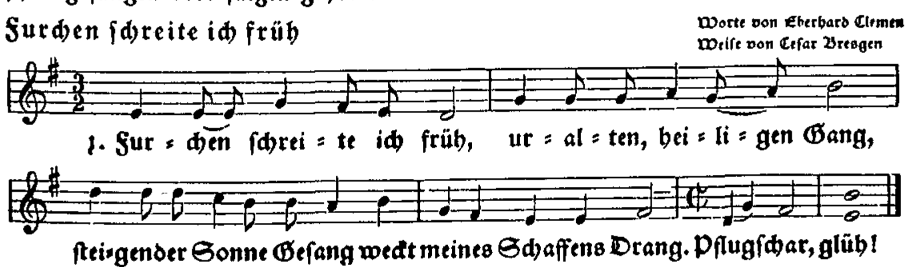
2. Das Korn erkeimt, es steigt der Halm, die Ähren rauschen großen Psalm; aus unsers Tagwerks Müh und Not erwächst dem Volk ein gutes Brot und wahret es vor Schaden. Der es bricht, vergesse nicht: es wuchs aus Tat und Gnaden.

3. Und scheint die Gnade uns versagt, wird doch zur Tat die Hand gewagt; und weigert uns das Land den Sieg, wir kämpfen stumm den ewgen Krieg mit Sonne, Wind und Regen. Wir halten Stand, bebaun das Land, erzwingen uns den Segen.

Sind in dem gesamten Liedschaffen der jungen Generation eindrucksvollere Schöpfungen zu finden als die beiden hier folgenden, der Morgenhymnus „Furchen schreite ich früh" von Cesar Bresgen und der Bauernmarsch „Wir Bauern sind aus hartem Holz" von Gottfried Wolters? Wie viele meiner Leser haben sie schon gekannt, gar schon gesungen oder singen gehört?

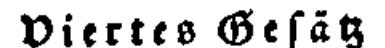
Furchen schreite ich früh

Worte von Eberhard Clemen
Weise von Cesar Bresgen



2. Schritten schon Väter so, schweigend in herber Pflicht. Wenn braune Scholle bricht, hebt sich ihr alt Gesicht, Pflugschar, loh!

3. Ehre ich Väterbrauch, bin ich der Art verwandt, allergesegnetste Hand, nötigster Mann im Land, Pflugschar, rauch!



4. Pflü = ge in Grund das Weh, Volk wächst in E = wig = keit,
steht blank mein Pflug be = reit. Aus Schmach und Nie = drig = keit
blüh du, mein Volk, zur Höh', Pflug, nim = mer steh!
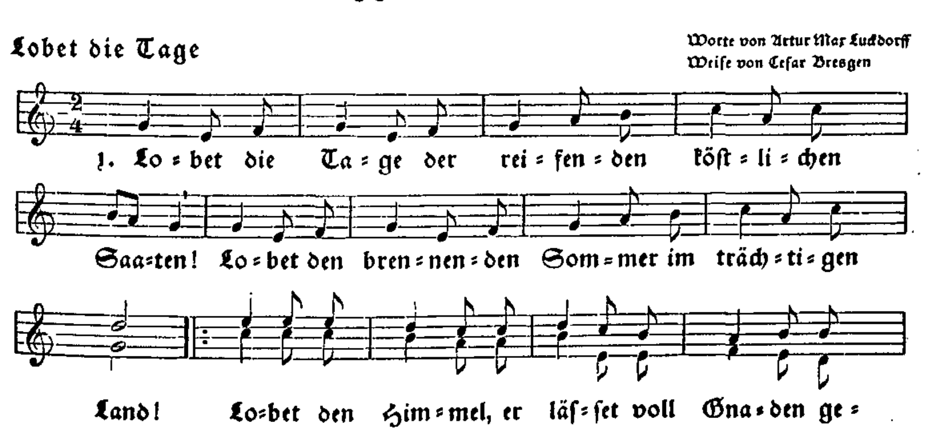
Wir Bauern sind aus hartem Holz

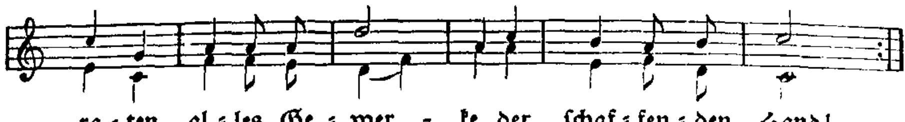
Worte von Josef Weinheber
Weise von Gottfried Wolters

1. Wir Bau = ern sind aus har = tem Holz, im Re = den schwer, im
Wer = ken stolz. Wir ha = ben Weib und Kind und Knecht; und
Sonntags ist ein Spaß uns recht. Wir geben euch das Brot, den Wein, und
uns = re Söh = ne o = ben = drein, und uns = rer Töch = ter
Lie = bes = kraft, daß nim = mer das Ge = schlecht er = schlafft, daß
sich sein Kern, sein Glück und Glut er = wei = se im ge = sun = den Blut.

2. Wir hangen zäh am alten Brauch, ziehn Zauber auch aus Kraut und Lauch, wir von dem Ahn zum Enkel hin auf eignem Grund seit Anbeginn. Nicht minder als die Herren Herr, wenn Herr nicht unser Herrgott wär. Der Erde treu mit treuer Hand, und unvergänglich wie das Land: Stürzt Babylon verwirrt zu Hauf, wir bauen Korn und Rebe drauf.
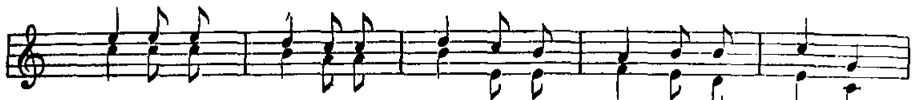
Das musikalisch Einheitliche dieser und einer ganzen Reihe ähnlicher Formungen ist m. E. einleuchtend: es ist die herbe Haltung eines neuen Melodiebewußtseins, das im wesentlichen auf linearem Musikfühlen aufgebaut ist, daher die abgebrauchten Harmoniebeziehungen im Aufbau der Weise möglichst meidet, dafür aber ein erfrischtes Gefühl für den Spannungsgrad der einzelnen Intervalle verrät und im Rhythmischen vielfach wieder zu altdeutscher Biegsamkeit zurückkehrt. — Dieses musikalisch Einheitliche bedeutet aber natürlich eine dahinter stehende seelisch einheitliche Welt: eben jene Welt, die ich vorhin „bewußten Stolz auf Bauerntum und Bauersein" genannt habe; eine Welt, die — ohne Worte wie „Politik" oder „Kampf" im Munde zu führen, — in Tönen jenes Bauerntum vor uns hinstellt, das Darré und Günther „Bauernkriegertum" genannt haben.
Es wäre aber falsch, anzunehmen, daß sich nun in diesem sozusagen politisch-kämpferisch emfundenen Bauernliede die Geistes- und Formenwelt des zeitgenössischen Bauernliedes erschöpfe. Wie in der Dichtung neben solchen Gedichten, die den Bauern vorwiegend als den Hüter der Volkskraft sehen, andere stehen, in denen das uralt heilige Naturgefühl des germanischen Menschen wieder zum Durchbruch kommt, so haben auch die Bauernlieder diesen zweiten Ton wieder aufgenommen und ihn zu einer ganz eigenartigen Naturhymnik gesteigert. Das schon als Beispiel gebrachte Lied „Furchen schreite ich früh" von Cesar Bresgen könnte man auch hierher rechnen; noch deutlicher zeigt sich diese hymnische Haltung etwa in dem folgenden Liede, das ich nun ohne weitere Erläuterung geben kann:
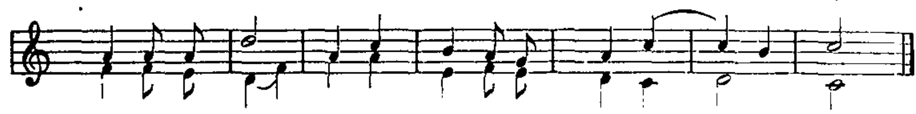




ra - ten al - les Ge - wer - ke der schaf - fen - den Hand!

2. Teil des dritten Gesätzes



Gar-ben und Bäu-me, ge - neigt in ver - schen-ken-dem Tra-gen:



prei-set das Le - ben, das gött-li-che Wun-der voll - bracht!

2. Lobet die Sonne und rühmt ihr gewaltiges Kreisen! Lobet den Regen, an dem sich die Erde betrank! Lobet des Windes erhabene ewige Weisen, sprechet der reifenden Stille Dank!

3. Liebet die Erde in ihren gesegneten Tagen, Äcker und Gärten, der Wälder erlösende Pracht! Garben und Bäume, geneigt in verschenkendem Tragen: preiset das Leben, das göttliche Wunder vollbracht!

Neben dem der Sonne zugewandten, verständig-kühlen, gleichmütig-kraftvollen Wesensklang des germanischen Bauern reden hier leise die Stimmen der Unterwelt mit hinein, die in dem Hingegebensein an den uralten Zauber der Mutter Erde so leicht erwachen. Neben Apollon spricht hier Dionysos. Wir bewegen uns offensichtlich auf einer Grenzscheide, jenseits deren das Artfremde beginnt. Im allgemeinen hat die Musik diese Grenze beachtet, wohl weniger aus klarer Erkenntnis als aus gesundem Instinkt. Dennoch muß die Grenze einmal ins Auge gefaßt werden. Ebenso wie es in der Volkskunde eine Richtung gibt, die „das Volk" und besonders „den Bauern" als den dumpf Hindämmernden, chthonischen Mächten Verhafteten hinstellen möchte, so sind in Einzelfällen auch dichtende Zeitgenossen — und zwar dichterisch starkbegabte — der Gefahr nicht entgangen, in die Schilderung deutschen Bauerntums Züge hineinzutragen, die, wenn überhaupt, dann nur als Ausnahmen in ihm vorkommen. Die Musik ist auf diesen gefährlichen Boden so selten gefolgt, daß wir uns damit hier nicht zu beschäftigen brauchen.

Wohl aber entsteht an dieser Stelle die Frage nach der rassischen Bedingtheit des neuen deutschen Bauernliedes überhaupt. Wie das Lied der jungen Generation in seiner Gesamtheit, so ist auch ihr Bauernlied sehr stark von der nordischen Seelenhaltung bestimmt, die in eben dieser jungen Generation wieder den Wert eines art-

echten Vorbildes gewonnen hat: männlich-klar, zuchtvoll und herbe, im allgemeinen zurückhaltend im Gefühlsausdruck, dagegen im Politisch-Kämpferischen, im Ausdruck der bedingungslosen Hingabe an Führer und Volk, oft von fast erschreckender Leidenschaft. Für den nüchternen Betrachter mag dieser letztgenannte Wesenszug hier und da ans gewollt Heroische streifen; vergessen wir jedoch nicht, wie lange Jahre hindurch dieser natürliche Strom des Bekenntnisses zu heldischen Werten gewaltsam zurückgestaut worden ist: jetzt schäumt er mit vollem Recht über seine Ufer, zumal seine Träger fast alle sehr jugendlich sind.

Aus dieser seelisch anspruchsvollen Haltung erklärt es sich wohl vor allem, daß das hier geschilderte Bauernlied durchaus noch nicht dasjenige ist, das „der Bauer", als Gesamterscheinung genommen, vorwiegend singt. Es ist ähnlich wie mit dem Soldatenlied: wir haben eine erstaunliche Menge wertvollster alter und neuer Soldatenlieder, aber niemand wird behaupten wollen, daß „der Soldat" gerade diese Lieder bevorzuge. Und mit dem Lied der Hitler-Jugend steht es ganz ähnlich. Es ist auch — und zwar aus biologischen Gründen — gar nicht zu erwarten und zu verlangen, daß unser Volk in seiner Gesamtheit sich heute schon zu einer Kunst dieser inneren Hochspannung hinfindet und bekennt. In gewissem Umfange allerdings ist dieses Sichhinfinden auch wieder eine erzieherische Aufgabe, wenn wir uns an das Führerwort erinnern: „Lieben kann ich nur, was ich kenne."

Erschwerend für die Durchsetzung des hier geschilderten neuen Bauernliedes kommt hinzu, daß gerade die sangesfrohesten deutschen Stämme ein etwas abweichendes musikalisches Idealbild haben. Die immer noch schwierige Frage des dinarischen Typs in der deutschen Volksmusik kann hier nur im Vorbeigehen gestreift werden; die Erfahrungen des Verfassers gehen jedenfalls dahin, daß Vertreter des bayrisch-österreichischen Sprachgebietes Lieder der hier aufgezeigten melodischen Haltung hin und wieder geradezu ablehnen. Trotzdem könnte man sich auch für die Zukunft der deutschen Tonkunst durchaus denken, was sich schon mehrfach in ihr ereignet hat: daß nämlich eine auf musikalischem Gebiet erfolgende Auseinandersetzung nordischen und dinarischen Geistes zu Schöpfungen höchsten Wertes führen könnte. Vielleicht erhalten wir dann erst das deutsche Bauernlied des Dritten Reiches.

Aber auch schon dem heutigen wäre weitere Verbreitung zu wünschen. Handelt es sich doch hier keineswegs um ein „Ständelied" in dem Sinne, daß es nur einen bestimmten Berufsstand im deutschen Volke etwas anginge. Ich komme auf meinen Anfang zurück: „Arbeiter — Bauern — Soldaten." Keiner dieser drei Stände ist ein „Stand" in dem eben gemeinten engen Sinne. Ja, sie sind im Grunde überhaupt eins: wir alle fühlen uns mit Stolz als Arbeiter; wir alle dürfen uns, wofern wir Kämpfer sind, mit Recht als Soldaten fühlen; und wofern wir irgend etwas Wertvolles hegen und pflegen, dürfen auch wir alle uns dem Urstand germanischen Volkstums, dem Bauernstand, innerlich zugehörig fühlen. Und so sind auch die Lieder dieser drei Stände keineswegs Eigentum weniger, sondern kostbares Besitztum der Volksgemeinschaft.

SCHULMUSIK AUF DEM LANDE

VON DIETRICH STOVEROCK

Die ländliche Volksschule kann auf keine so alte Musiktradition zurückblicken wie die höhere Schule. Während die Lateinschule mit ihren kunstvollen geistlichen Gesängen in der Reformationszeit bereits Gipfelpunkte erreicht hatte, besann man sich erst spät auf die Errichtung von dörflichen Schulen, deren Aufgabe sein sollte, unter Anleitung des Kirchendieners oder anderer Laienlehrer „gebett, lesen, schreiben, gesang" zu üben. Von einem geregelten Unterrichtsbetrieb konnte nicht im entferntesten die Rede sein; der Gesangübung fiel lediglich die Aufgabe zu, auf den Gemeindegesang im Gottesdienst vorzubereiten. Der Dreißigjährige Krieg machte die ersten Ansätze zum großen Teil zunichte. Angesichts der Verwüstungen und des kulturellen Tiefstandes wurde der Ruf nach allgemeiner Schulbildung jedoch doppelt laut. In einer sächsischen Dorfschulordnung aus Reinersdorff heißt es: die Eltern sollen ihre Kinder zur Schule schicken, „darinnen Christliche Lieder zu erlernen, hernachmaln zu Hause denen Ihrigen vorzusingen, daß also ein ganzes Haus durch eines eintzigen Knabens Schulgehen in Christenthum nicht weniger erbauet werden kan" (wiedergegeben nach Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik).

Dieser Gedanke der musikalischen Beeindruckung des Elternhauses durch die Schule mutet geradezu neuzeitlich an. Wenn Amos Comenius (1592—1670) in seiner Didactica magna, Kapitel 29, von dem Gesangunterricht in der „Muttersprachschule" (für Kinder vom 6.—12. Lebensjahr) sagt: „die Psalmen und geistlichen Lieder, die in der Kirche eines jeden Ortes in Gebrauch sind, sollen sie" (die Kinder) „meistenteils auswendig wissen", so ist damit die Aufgabe des Gesangunterrichts der Volksschule bis in späte Zeit gekennzeichnet. Sie erhellt weiter etwa aus einer Württembergischen Schulordnung vom Jahre 1799, in der es heißt: „Weil die Schullehrer mit ihren Schulkindern den Kirchengesang hauptsächlich führen müssen, so ist erforderlich, daß die Schulkinder vorher mit der Melodie des Gesanges bekannt sind."

Mit Beginn der Aufklärung und vor allem des Philantropinismus im 18. Jahrhundert erhielt der Schulgesangunterricht durch die von Erwachsenen hergerichteten Kinder- und Schullieder ein neues musikalisches Bildungsmittel, das aber auf Grund seiner stark moralisierenden Haltung von einer bodenständigen Volkskunst noch weit entfernt ist (z. B. „Kleine Lieder für Kinder zur Beförderung der Tugend" von Johann Adolph Scheibe, 1766/68). Der Begründer der „neuen Volksschule" Heinrich August Pestalozzi (1746—1827) rief eine Reihe Musikpädagogen auf den Plan, die seine Gedanken über eine allgemeine musikalische Volksbildung zu verwirklichen suchten, klug durchdachte methodische Anweisungen gaben, in ihrem Liedgut jedoch im allgemeinen durch folgende Worte bestimmt sind: „Er" (der Lehrer) „führt es" (das Kind) „durch den moralischen Gesang zur allgemeinen

Menschenliebe und endlich durch den religiösen Gesang zur wahren Gottesverehrung" (Pfeiffer und Nägeli in der Vorrede zu ihrer „Gesangbildungslehre", 1810).

Die mit Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzende Volksliedbewegung macht zwar vor den Schultoren nicht halt. Jedoch floriert das Schullied besonderen Schlages nach wie vor und nimmt einen großen Raum in der Musikerziehung der Jugend ein. Erst nach der Jahrhundertwende findet in immer größerem Maße der breite Strom des volkhaften weltlichen Liedes Eingang in die Schule — nicht zuletzt durch die segensreichen Auswirkungen der Wandervogelbewegung auf musikalischem Gebiet. Die letztliche Ausrichtung des gesamten Unterrichts der Schule auf Volkstum und Staat bringt der Umbruch des Jahres 1933. „Alle Fragen des Gemeinschaftslebens" sind „zuletzt ‚politisch'..., d. h., sie empfangen ihr Gesetz von der obersten Ganzheit..., der sie zugehören: von Volk und Staat" (Philipp Hördt in „Der Durchbruch der Volkheit und die Schule"). „Der Inbegriff unserer Lebensganzheit, der alle Glieder und Funktionen zu dienen haben, ebenso wie sie aus ihr entspringen und erwachsen, ist Volk" (Ernst Krieck in „Nationalpolitische Erziehung"). Die ministeriellen Bestimmungen über „Erziehung und Unterricht in der Volksschule" vom Jahre 1939 realisieren diese Gedanken: „Die Aufgabe der deutschen Schule ist es, gemeinsam mit den anderen nationalsozialistischen Erziehungsmächten, aber mit den ihr gemäßen Mitteln die Jugend unseres Volkes zu körperlich, seelisch und geistig gesunden und starken deutschen Männern und Frauen zu erziehen, die, in Heimat und Volkstum fest verwurzelt, ein jeder an seiner Stelle zum vollen Einsatz für Führer und Volk bereit sind."

Welcher Schultyp wäre von Natur aus stärker im Volkstum verwurzelt als die ländliche Volksschule? Der Begriff „Landschule" ist nicht eindeutig. Die Grenzen zwischen Stadt und Land sind durch die steigende Technisierung des ganzen Lebens zum Teil fließende geworden. Man denke an zahlreiche Dörfer im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet, die im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung eingemeindet und innerhalb des Großstadtverbandes auch „städtisch" ausgerichtet wurden, obgleich sie noch viel Landwirtschaft aufzuweisen haben. In anderen Dörfern, die ihr Eigenleben zwar behielten, sind durch Errichtung von Fabriken die Interessensphären der Bewohner aufgespalten. Es ist im Rahmen dieses Aufsatzes unmöglich, die verschiedenartigen Formen des Dorfes und die daraus notwendigerweise sich ergebende schulische Einstellung zu berücksichtigen. Es soll allgemein von denjenigen Ortschaften die Rede sein, deren Leben zum größten Teil durch Bodenkultur bestimmt ist, und für die die ein- bis dreiklassige Volksschule zutrifft. Inwieweit eine Begabtenförderung bei dieser dörflichen Jugend über die grundständige Volksschule hinaus einzusetzen hat, kann ebenfalls nicht berücksichtigt werden.

Die vielklassigen Volksschulsysteme der Stadt, die in der Weise gegliedert sind, daß jeder Jahrgang zu einer Klassengemeinschaft zusammengefaßt ist, bringen gewiß Vorteile. Aber hat nicht auch die einklassige Dorfschule ihr Gutes? In ihr sind Kin-

der aller Altersstufen vereinigt. Musik klingt auf, die vom pentatonischen Kinderlied bis zur gegliederten Liedkantate der Gegenwart reicht. Das ist kein Nachteil. Die Kleinen hören zwar Weisen, deren zwei- und dreistimmige Einkleidung ihrem Singen noch fremd ist. Aber sie lernen horchen. Das Hören von guter Musik fällt bei Kindern auch dann auf fruchtbaren Boden, wenn es sich dabei mehr um ein Ahnen als ein unbedingtes Begreifen handelt. Die ABC-Schützen sehen, wie ältere Schüler eine Geige oder Blockflöte mitbringen. Sie staunen die Instrumente an — und vergessen ihren Klang nicht mehr. Der Umgang der älteren Schulkinder mit jüngeren kann sich musikalisch sehr segensreich auswirken. Bereits Comenius spricht im 19. Kapitel seiner Didactica magna davon, daß der Lehrer „die Schülerschar in bestimmte Abteilungen einteilt, über diese Aufseher (Helfer) setzt, über diese wieder andere und so fort bis zum obersten". Das Helfersystem der einklassigen Volksschule ist im Grunde nichts anderes als die Fortsetzung des Zusammenlebens der Kinder in der Familie. Auch hier hilft die ältere Schwester der jüngeren oder dem jüngeren Bruder. Man teile ihr in der Volksschule ein paar Lernanfänger zu. Sie wird mit ihnen wunderschön spielen und singen. Ältere Knaben, die auch in der HJ. über jüngere gesetzt sind, können auf dem Schulhof mit ihnen marschieren und Marschlieder üben. In einem Winkel des Schulgebäudes sitzt eine Spielgruppe. Ein Blockflötenspieler zeigt den angehenden Musikanten die Griffe auf diesem Instrument. Derartige Sing- und Spielstunden etwa am Schluß des Vormittags (unter Aufsicht des Lehrers) machen die Schule zu einer wahrhaft singenden und klingenden Gemeinschaft.

Freilich, die äußeren Gegebenheiten müssen einem musischen Gemeinschaftsleben entgegenkommen. Das Land braucht Schulgebäude, die zugleich Sammelstätten für das ganze kulturelle und politische Leben des Dorfes sind. Außer den ein oder zwei Schulklassen sollte ein größerer Raum für Feiern jeglicher Art bereitgestellt werden. Im unteren Geschoß lassen sich ohne große Kosten Zimmer für die Arbeitsfront, Frauenschaft, NSV. usw. herrichten; im Interesse der Volksgesundheit darf auch ein Brausebad nicht fehlen. Sehr segensreich würde die Einrichtung einer Bibliothek sein, die u. a. Musikliteratur enthalten müßte. Man sage nicht, das seien Zukunftsträume. Wenn ein solches Gebäude von mehreren Körperschaften getragen wird, so dürften seiner Errichtung nicht unüberwindbare Hindernisse entgegenstehen.

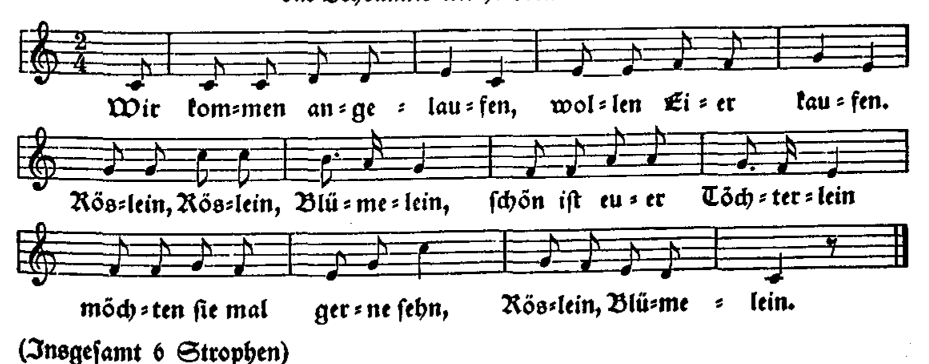
Ich entsinne mich eines Dorfes in Westfalen vor einigen Jahrzehnten. Dort sang die Mutter beim Kartoffelschälen, beim Strümpfestopfen, beim Nähen. Die Tochter des Kleinbauern, die beileibe keine schöne Stimme hatte und auch nicht immer die Melodien richtig faßte, sang dennoch zur gewohnten Stunde, wenn sie die Kühe melken mußte. Die Mädchen, die am Freitagnachmittag den Handarbeitsunterricht in der zweiklassigen Dorfschule besuchten, sangen selbstverständlich beim Häkeln und Stricken, ununterbrochen zwei Stunden lang, meistens zweistimmig. Wenn der Lehrer beim Schulbeginn mit den Kindern den Morgenchoral sang, so improvisierte er dazu eine zweite Stimme oder spielte sie auf der Geige. Das paßte zwar stilistisch nicht immer, aber es erfreute die Kinder und nicht minder den Lehrer selbst. Das Singen

zur Arbeit, zu allen Gegebenheiten des Lebens, das war es, was das Leben im Dorfe so froh machte.

Hält der Frühling seinen Einzug auf dem Lande, so ist das etwas ganz anderes, als wenn in der Stadt im April und Mai das Thermometer ansteigt. Der Landmann lebt mit seinen Fluren, der Nachtreif im Frühjahr tut ihm selber weh. Wenn seine Kinder singen „Der Winter ist vergangen, ich seh des Maien Schein", so schauen und fühlen sie das auf Schritt und Tritt. Herbstlieder im Frühling oder Winterlieder im Sommer aus ästhetischen Gründen singen zu lassen, wäre in der Dorfschule ein unnatürliches und unmögliches Beginnen. Das Kinderspiel auf dem Lande hat zum großen Teil einen bestimmten jahreszeitlichen Rhythmus. So beginnt das Klicker- oder Mürbelespiel, zu dem auch gesungen wird, allemal in den ersten warmen Tagen des Frühlings.

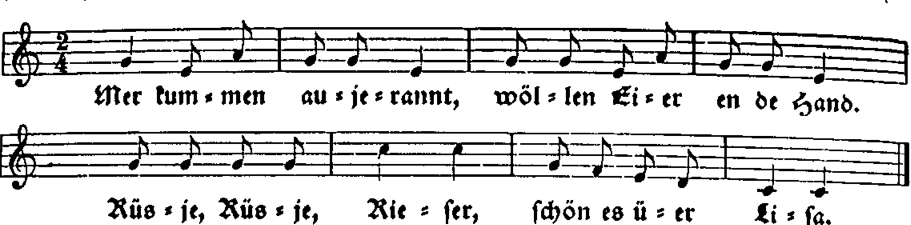
Dem Lehrer fällt notwendigerweise die Aufgabe zu, diesem landschaftlichen Singen und Klingen nachzuspüren, verklungene Weisen aufzugreifen und altem Brauchtum wieder Leben zu geben. Daß auch heute noch manches wertvolle Lied gerettet werden kann, zeigen Volksliedaufzeichnungen, die in den letzten Jahren vorgenommen wurden. Es war z. B. möglich, in Ortschaften an den Ausläufern des Westerwaldes auf Anregung der Schulmusikabteilung der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln eine Reihe bodenständiger Kinderlieder aufzunehmen. Über das folgende Heischelied zur Pfingstzeit berichtet der Aufzeichner, daß er es von einer alten Frau gehört habe, die die Worte in einem vergilbten Buch aufgeschrieben hatte. Sie stand in dem Ruf, in die Zukunft sehen zu können, und so ging denn am Neujahrsmorgen die Jugend zu ihr, um sich aus den Bleifiguren, die man in der Silvesternacht gegossen hatte, Wunderdinge sagen zu lassen. Ihr Sprüchlein dabei lautete:

„Wat et Johr weet Neues brenge,
us dem Blei künnt ehr et finn;
ob et Joods brengk,
ob et Schlächts brengk,
dat Jeheimnis litt he dren."
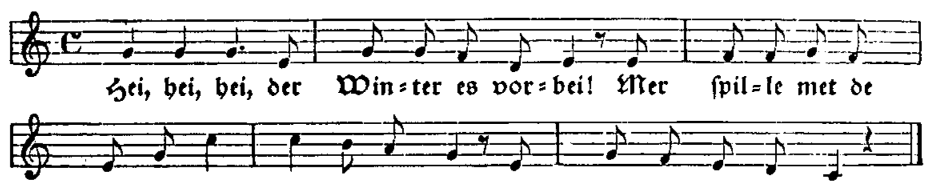


(Insgesamt 6 Strophen)

In Nachbardörfern singt die männliche Jugend ein Dialektlied mit ähnlichem Text:



(Insgesamt 4 Strophen)

Ein Klickerlied lautet:



(Vergleiche Dietrich Stoverock, Betrachtungen zu dem Lied „Wir kommen angelaufen"; Rheinische Blätter, Köln, 6. Jahrgang, Heft 5.)

Die Lehrer in dieser Landschaft werden mit vollem Bedacht solche Lieder in der Schule singen lassen. Es wäre unsinnig, den alpenländlerischen Jodler ins Flachland zu verpflanzen. Man sollte auch in Chorvereinen des Nordens nicht immer wieder vom bayrischen „Bua und dem Dirndl" singen. Das bedeutet nicht ein landschaftliches Abschnüren, vielmehr eine Mahnung, über der vielgepriesenen Ferne (von der vielfach ein falsches Bild gezeichnet wird) nicht die Heimat zu vergessen.

Nicht nur auf Volkslieder, sondern auch auf **Volksinstrumente** möge der Landlehrer sein Augenmerk richten. So konnte man kürzlich lesen, daß das alte Hackbrett in der dörflichen Musikpflege wieder zu Ehren gekommen sei. Mancher Bauersmann oder Holzarbeiter hat auf dem Boden eine Zither oder Laute liegen, die er seit vielen Jahren nicht mehr anrührte. Man kann gewiß sein, daß er sie zum mindesten hervorholt und abstaubt, wenn seine Kinder ihm erzählen, der Lehrer habe gesagt, sie möchten die Instrumente einmal mit in die Schule bringen. Vielleicht stimmt er die noch vorhandenen Saiten und greift ein Liedchen darauf. Dann will sein kleiner Sohn auch eine solche Melodie spielen, und unmerklich wird der Vater sein Lehrer und lernt dabei wieder selber musizieren. Es ist eine bekannte Tatsache, daß Eltern mit ihren Kindern zum zweiten Male „in die Schule gehen".

Der Vater versteht sich auch noch auf das Schnitzen von Weidenpfeifchen. Er zeigt seinem Jungen, wie man den Weidenzweig so lange klopfen muß, bis die Rinde sich

löst. Er lehrt ihn dann das Einsetzen des Mundstücks, und der Lehrer kennt ein Lied, das man früher beim Pfeifchenmachen sang: „Saft, Saft, Seide! Holder, Erl' und Weide" oder „Säpken, Säpken, Sünnerholt". Der Lehrer weiß auch, wie man Blockflöten mit Grifflöchern selber bauen kann. Er bringt aus der Stadt Bambusrohr mit, und dann wird die Schulstube und auch das Elternhaus zur Werkstatt. Die angefertigten Flöten klingen so schön, daß manches Kind den Wunsch hat, eine „richtige" Blockflöte zu besitzen, wie der Lehrer sie hat. Bald ist Weihnachten — und im neuen Jahr überrascht eine stattliche Spielschar den Lehrer mit funkelnagelneuen Blockflöten.

Die Mädchen üben einen Volkstanz mit der Lehrerin. Dazu spielt man Blockflöte. Ein Mädchen weiß, daß der Knecht Johann eine Ziehharmonika hat und auch Tänze darauf spielen kann. Zwar will er zuerst nicht so recht, als man ihm erklärt, daß er beim nächsten Maifest den Volkstanz auf der Ziehharmonika begleiten soll. Aber dann bequemt er sich doch, die neuen Melodien zu lernen, und ist ganz stolz, als er vor allen Dorfbewohnern am Festtag seine Kunst zeigen kann. Dieses Musizieren „von der Schule ins Elternhaus" kann gerade auf dem Lande zu schönen Ergebnissen führen. Es dürfte auf diese Weise möglich sein, auch Blasinstrumente wie Klarinetten und Trompeten zum Klingen zu bringen.

Die Verbindung zwischen Schule und Elternhaus ist auf dem Lande eine besonders innige. Der Lehrer kennt alle Väter, alle Mütter. Sie kommen zu ihm, er geht zu ihnen — nicht nur in Schulangelegenheiten. Es ist ein leichtes, die schulentlassene Jugend, die im Dorf verbleibt, zu einem gemischten Chor zusammenzufassen. Nach und nach finden sich auch die Älteren hinzu. Wie schön klingt es, wenn bei einem Musikabend die Schulkinder den Cantus firmus eines Liedes singen und der gemischte Chor des Dorfes die übrigen Stimmen übernimmt. Wie prachtvoll kann auch mit Blockflöten und anderen Instrumenten dazu musiziert werden. Die Frage des chorischen Nachwuchses ist in der Stadt ein viel größeres Problem als auf dem Lande. Ich kenne einen gemischten Chor in einem kleinen Dorf des Rheinlandes, dessen rund 40 Mitglieder kaum über 25 Jahre alt sind.

Die Stimmen der Schulkinder auf dem Lande sind nicht immer leicht zu formen; aber sie sind durchweg gesund. Wenn heute in den Knabenschulen der Stadt der Stimmwechsel aus verschiedenen Gründen viel früher einsetzt als vor Jahren, so ist diese Beobachtung in solchem Umfange auf dem Lande im allgemeinen nicht zu machen. Ed. Paulsen gibt in einer tabellarischen Übersicht („Die Singstimme im jugendlichen Alter", 1900) an, daß die meisten Knaben infolge der Mutation im Alter von 15 Jahren unfähig seien, zu singen. Diese Feststellung trifft für die Stadt keinesfalls mehr zu, vielfach aber noch für das Land. Der Dorfschullehrer kann oftmals mit allen Kindern bis zu ihrer Schulentlassung (bis zum 14. Lebensjahr) den Liedgesang in vollem Umfange pflegen und infolgedessen auf einer breiten Grundlage aufbauen.

Die heutige Landschule steht nicht isoliert für sich, sie ist vielmehr ein Teil der gesamten „nationalsozialistischen Erziehungsmächte“. Die Verbindung zur HJ. und zum BDM. ist u. a. dadurch gegeben, daß der Lehrer (bezw. die Lehrerin) vielfach in der HJ.-Arbeit steht. Das musikalische Rüstzeug, das die Schule vermittelt, kann seine Anwendung im Musizieren bei Heimabenden der HJ. finden. Oftmals ist der Lehrer der politische Leiter des Dorfes. Die politischen und jahreszeitlichen Feiern vermag er aus einer großen Schau durchzuführen. Alle mögen beteiligt sein, angefangen vom kleinen Lernanfänger bis zum SA.-Mann. Das ist das Beglückende der dörflichen Feier, daß sie alle umfaßt und nach den schweren Tagen der Arbeit eine tiefinnerliche Feststimmung und damit neue Kraft gibt.

Im Spiegel der Deutschen Musikultur

VOLKSMUSIK IM GAU SALZBURG

Vorwort von Eberhard Preußner

Heute in den Zeiten vertieften volklichen Empfindens, der Wiedererweckung alter Sitten in Volks- und Brauchtum, kommt jenen „Provinzen“, die von Natur aus echte musikalische Bezirke sind, besondere Bedeutung zu. Überall da, wo sich die Musik des Volkes im Volke selbst erhalten hat, sehen wir Volkserzieher am Bestehenden anknüpfen und den Boden der Volksmusik neu beackern. Das Alpenland ist eine solche echte „Musik-Provinz“; die Abgeschlossenheit der Berge hat hier ebenso wie die musikalische Naturbegabung des ostmärkischen Volkes eine Heimstätte für bodenständige Musikkultur geschaffen. Zwar ist auch hier auf dem Lande manches schon verschüttet oder im Versinken begriffen, aber selbst dann sind immer noch Reste vorhanden, auf denen aufzubauen es sich lohnt.

Volksmusik ist weniger eine Angelegenheit der Städte als des Landes. Gerade deshalb ist der Gau Salzburg, der nur wenige städtische Gemeinden besitzt, ein idealer Bezirk der Volksmusik. Selbst die Stadt Salzburg, zu unrecht nur als Festspielstadt bekannt, ist als Kulturstadt nicht denkbar ohne das Hinterland der volkstümlichen Kultur; aus ihr zu schöpfen, ist die erste Aufgabe für eine neue städtische Kultur. Von hier aus wird man verstehen, weshalb der Versuch, einer Hochschule für Musik eine Musikschule für Jugend und Volk anzugliedern, gerade in Salzburg glükken mußte.

Wie in anderen Gauen der Ostmark, in der Steiermark und in Niederdonau, werden die Aufgaben der Musikerziehung auf dem Lande auch im Salzburgischen durch ein Musikschulwerk in Angriff genommen. In ihm vereinigen sich die Kräfte von KdF., HJ., Landesbauernschaft und dem Mozarteum zu gemeinsamer Arbeit.

Was man in den Orten im Pinzgau, Pongau und Lungau an Musiziergut und Musizierlust vorfindet, ist nicht gering. Sobald die rechte Erzieherpersönlichkeit da ist, bildet sich in den Dörfern leicht eine Sing- und Musiziergemeinschaft, in den größeren Gemeinden eine Musikschule. Aber man muß ehrlich sein: die Erzieherpersönlichkeit ist nicht immer vorhanden. Auf diesem Felde erwächst uns die größte Aufgabe: den Lehrer auf dem Lande als Musikerzieher zu gewinnen. Denn trotz aller Bemühungen, die Berufsmusiker in der Landarbeit einzusetzen, wird die Hauptarbeit nach wie vor vom Lehrer geleistet werden müssen. Der Berufsmusiker kann mit Erfolg besonders in größeren Gemeinden als Leiter und Lehrer der Musikschulen für Jugend und Volk wirken. Im Salzburger Leopold Mozart-Seminar für Musikerziehung, das der Hochschule angeschlossen ist, wird in Zukunft der Musikstudierende für diese Arbeit besonders geschult werden. Wieweit ein praktisches Jahr der Musikstudierenden, die dann in der musikalischen Landarbeit als Singleiter, Leiter von Kapellen und Musiklehrer einzusetzen wären, durchführbar sein wird, muß die nächste Zukunft lehren. So

viel steht schon heute fest: Der eigentlich Beschenkte wird nicht das Landvolk, sondern der Musiker sein. An die Quellen der Volksmusik heranzukommen und sie wieder ungehindert fließen zu lassen, das ist die salzburgische Aufgabe der nächsten Jahre. Wie sich im einzelnen die Lage gegenwärtig spiegelt, das schildern die folgenden Beiträge von Tobi Reiser, dem Mitarbeiter der Landesbauernschaft Salzburg, Cesar Bresgen, dem Leiter der Musikschule für Jugend und Volk und dem schaffenden Musiker, der selbst für seine Werke aus dem Born der Volksmusik schöpft, und Franz Biebl, der als Musikerzieher am Mozarteum tätig ist.

*

Volksmusik im Alpenland

Volksmusik ist einmal, wie schon der Name sagt, jene Musik, die das Volk gerne hört oder besser ausgedrückt das Volk selbst spielt. Wie es nun um das Selbstspielen heute steht, erfährt man am besten, wenn man tatsächlich mit offenem Auge und Ohr unter dem Volke lebt und bei jenen Gelegenheiten zugegen ist, in welchen früher oder später einmal die Musik nie gefehlt hat. Gibt es denn überhaupt ein Fest oder eine Feierstunde, sei es nun im größeren Umfange oder im kleinen Kreis, eine Weihestunde, die das ganze Volk miterlebt, oder ein Dorf-, ein Hofgemeinschaftsfest ohne Musik, ohne Lied? Es wäre unvorstellbar, denn gerade das Lied ist es, das uns zur Gemeinschaft werden läßt. Nicht einmal bei einer Totenfeier ist das Lied und die Musik wegzudenken. Genug Totengesänge, aufgesammelt im Volke, legen in unserem Alpenland Zeugnis davon ab, daß sie dem Verstorbenen das Lied mit in das Grab gaben. Der Nachtwächter, wenn er die letzte Stunde des Tages verkündet, tat dies in Liedform. Der Hüterbub, der seine Kühe verständigt, singt, oder besser gesagt jodelt seinen Lockruf. Nach Tisch ist es noch vielfach in den entlegensten Bauernstuben Brauch, dem Allmächtigen mit einem Andachtsjodler statt eines Gebetes zu danken. Mit einem Schlummerliedchen der Mutter ist es möglich, das kleine Kindlein in den süßesten Schlaf zu versetzen. In Trutz und Spott haben sich die Bauern in gesungenen Versen gegenseitig das gesagt, was sie sich zu sagen hatten. Nicht zuletzt aber ist das Lied aus dem Soldatenstand nicht wegzudenken, und es wurden schon Schlachten mit dem Lied auf den Lippen gewonnen.

Nach all diesen Beispielen wird man leichter verstehen, daß die Instrumentalmusik weit hinter dem Lied steht. Wenigstens beim alpenländischen Volke hat es vor Zeiten noch so gestanden. Ein 82jähriger Bauer aus der Ennstaler Gegend erzählte mir folgendes: Sein Großvater sagte ihm, daß es in seiner Jugendzeit üblich war, auf einem Tanzplatz vor einem Tänzchen den 2 spielenden Musikanten, Hackbrett und Geige, zuerst die Tanzweise in Form eines Schnaderhüpfels vorzusingen. Erst nachher wurde das Geldstück auf den Spieltisch gelegt, worauf die 2 Musikanten dieselbe Weise den Tanzlustigen zum Tanz aufspielten. Würden wir noch weiter zurückgreifen, so stießen wir auf den Singtanz, bei welchem kein Spielmann sondern nur der Gesang den Tanzlustigen den Takt zur Bewegung gab. Aus diesem ursprünglichen Volksliede heraus war der Drang des Volkes, selbst zu musizieren, immer vorhanden. Allerdings war es für den Bauern nicht so einfach, sich ein Tongerät zu kaufen und nebenbei war ihm nicht jedes Instrument gleichwertig. Mit Vorliebe spielte er die Streichinstrumente. Anstatt des Klavieres bediente er sich des Hackbrettes. Harfe, Zither und Gitarre fanden in jede Bauernstube Eingang. Auch die Holzblasinstrumente wie Flöte, Klarinette fehlten in der Volksmusik nicht. Diese Tongeräte konnte er sich auch selbst anfertigen.

Nun, wie sieht es wirklich in unserer Zeit mit der Volksmusik aus? Währenddem sich die Bauernharfe im Tirolerischen gut behaupten kann, ist sie im Salzburger Lande zur Gänze verschwunden. Das Hackbrett ist eine Seltenheit geworden. Die Ländlergeiger lassen sich an den Fingern zusammenzählen, und die Kniegeige ist ganz ausgestorben. Zur Seltenheit wurde auch das Sumsasumsasei, der Streichbaß. Die Zither und Gitarre erfuhren mehr Aufschwung, jedoch waren dieselben nicht in der Lage, das Dorftanzproblem zu lösen, da sie ja in der Tonstärke viel zu wünschen übrig ließen, und so wurde der Blechmusik der Weg geebnet. Die feine Form des Tanzes hat sich mit den grellen Starktönen der Blechtanzmusik allmählich verloren. Die gediegene Art zu spielen, dem Tänzer Weisen vorzusetzen, ist durch das m-da-da der Trompete und

des Blechbasses verschwunden. Das einschmeichelnd Liebliche des Geigenländlers, das Trillern der Klarinette, das Zirpen der Harfe, der Klang des Hackbrettes.

Ich möchte mich hier nicht mit jener Volksmusik beschäftigen, von der man oft genug Kostproben im Rundfunk hört und zu der jüngst auch die Schlagermusik gehört. Auch liegt es mir fern von Operetten und Stimmungsmusik zu schreiben. Hier soll von der alpenländischen Volksmusik die Rede sein, die sich, dank ihrer natürlichen Grundlage, noch ziemlich gut erhalten hat. Mit schönen Worten hat es einmal ein Bauer gesagt als er mich fragte, was eigentlich meine Beschäftigung in der Landesbauernschaft sei, worauf ich ihm antwortete: „Ich habe die schöne Aufgabe, das Volkslied, die Volksmusik, Brauch, Sitte und Tracht zu pflegen.“ „Ja, sagte er, wenn Du das alles pflegen mußt, so bist Du ja ein Krankenpfleger, der die Patienten wieder auf die Füße bringen soll.“ „Ja, sagte ich, viel mehr kommt es auf die Medizin an, die man hier verwendet. Ist die Medizin schlecht, so stirbt der Patient gewiß und ist sie gut, so können wir ihn erhalten.“ Und bilde es sich ja keiner ein, daß dieser Bauer nicht recht hatte. Die beste Medizin für unser Volkslied und unsere Volksmusik ist vor allem die Ruhe, Bescheidenheit und die Naivität. Wie ein Kind freut sich der Musikant (wenn er ein richtiger ist), wenn er für sich selbst im kleinen Kreise die schönen Weisen spielt, kindlich leuchten die Augen der Almleute, die im Sommerabend gemütlich vor der Hüttentür sitzen und alle ihre schönen Almlieder hinaus singen. Da braucht man aber Zeit und Ruhe dazu. Die Geige ist nicht von heute auf morgen gelernt. Man kann einen langsamen Ländler nicht deshalb schneller spielen, weil einem die Zeit dazu fehlt, er ist eben ein langsamer Ländler und klingt nur dann schön, wenn er auch langsam gespielt wird. Sogar der alte Obermaier, ein Blechmusikkapellmeister aus St. Veit im Pongau, mußte vor 50 Jahren einen musikbegabten Bauernjungen heimschicken, als er sich zur ersten Flügelhornstunde bei ihm mit dem Bemerken einfand: „Gel Obermaier, iatz wa i da zweng an Flügelhorn lerna und wann is heut net dalern, so kim i morgen no amal her.“ Ja so einfach ist das nicht. Die Volksmusik darf, trotzdem sie vielfach in der Stube gespielt wird, keine Stümpermusik sein. Es ist aber auch die erste Stufe zu wirklicher Kunstmusik. Wer diese Volksmusik nicht versteht, hat den Anschluß zur großen Kunstmusik, die meist aus der Volksmusik geschaffen wurde, versäumt. Nicht unbeteiligt sieht das musikfreudige Volk der Ostmark zu seinen großen Tonmeistern empor, aber auch nicht unbeteiligt wollen wir den guten Ruf unserer Meister der Heimat in alle Welt klingen lassen.

Tobi Reiser

*

Das Instrumentarium der deutschen Alpenländer in Praxis und Vergangenheit

Schon in früheren Zeiten liebte man es „Bauerninstrumente“ von solchen, die der kunstmäßigen Ausübung dienten, zu unterscheiden. Bis in die heutige Zeit hat sich an dieser Trennung nichts geändert, ja die Gegensätze sind vielleicht noch schroffer geworden. Es ist sogar so weit gekommen, daß die Literatur für gewisse Instrumente, z. B. Zither, Volksharfe, großenteils auch für Gitarre schon kaum mehr in den Bezirken der Kunstmusik zu finden sein wird, während die Produktion in den Kreisen der Volksmusiker eine ungemein starke ist. Wir haben es somit mit einer regelrechten Spaltung der Literaturzweige einerseits, wie auch der Spielpraxis andererseits zu tun. Nun müssen wir uns aber klarmachen, daß der Klang, wie ihn heute unsere beste alpenländische Volksmusik darbietet, dem Klang der einstigen hochentwickelten Hausmusik etwa des 15. bis 16. Jahrhunderts nahekommt. Diese Behauptung wird zunächst Erstaunen erregen, da man gemeiniglich bei dem Begriff „Volksmusik“ an die gewohnte Schrammelbesetzung, wie man sie heute in Stadt und Land zumeist zu hören bekommt, denken wird. Was hier jedoch gemeint ist, bezeichnet einen Zusammenklang von Instrumenten, die, obwohl noch vor etwa hundert Jahren am allgemeinsten verbreitet, heute jedoch im Aussterben begriffen sind. Unser Streben, (ich nenne hier das Mozarteum Salzburg im Verein mit den Gliederungen der Bewegung und zahlreichen Schulen der Ostmark, die sich dieser Bewegung anschließen) geht dahin, die eben genannten, im Aussterben begriffenen Volksinstrumente neu zu beleben.

Es handelt sich in erster Linie um die Wiederbelebung des Hackbretts, der sogenannten Volks-

oder Bauernharfe und der Blockflöten. Sie geben im Verein mit zwei Geigen, Baßgeige und ein oder mehreren Gitarren den spezifischen, rauschenden Barockklang, der die gespielten Weisen in einer ungleich vitaleren, dabei jedoch nicht derben, eher durchsichtigeren Art ans Ohr bringt, als etwa der heute allgemein verbreitete ordinäre Schrammelklang, in dem jede Melodieführung mehr oder weniger untergeht.

Unser Streben, ich möchte sagen unser Kampf, geht also in erster Linie um eine grundsätzliche Veränderung des Klangbildes unserer Volksmusik, was jedoch im Grunde nur eine Rückkehr zu einer früher bereits bestehenden Blüte bedeutet. Die meisten Leser werden sich nicht recht klar machen können, worin der wesentliche Unterschied nun bestehen soll. Das Wesentliche scheint mir zunächst durch das Hinzukommen des Hackbretts gegeben. Sein reiner, metallischer Klang, der das Rhythmische des Tonstücks stark unterstreicht, ist der Grundklang beim Zusammenspiel. Er wird gemildert, anderseits aber fülliger gestaltet durch das Hinzukommen mehrerer Gitarren. Die weiche Gegenseite zu diesem ziemlich harten Fundament bilden nun die Geigen oder auch die Blockflöten, die auch unter dem Namen Schwegelpfeifen noch weiteste Verbreitung hatten. Die Klarinetten, die heute in der Regel die alten Tanzgeigen oder kunstreichen Schwegeln ersetzen, können bei weitem nicht all das wiedergeben, was die alte Volksmusik bietet. (Ein weitverbreiteter Irrtum ist es ja auch, unter Volksmusik meist nur Tanzmusik zu verstehen; wo blieben dann unsere ganzen Weihnachtsmusiken, Hirtenweisen etc.?) Das eben besprochene Klangbild gleicht nun außerordentlich stark jenem Klangbild, das etwa Monteverdi noch zur Verfügung hatte. So verwendete man z. B. zum Generalbaß Theorben, Lauten aller Art mitsamt dem Cembalo. Nun ist ja das Cembalo als unmittelbarer Nachfahre des Hackbretts diesem klanglich eng verwandt. Es läßt sich also auch in der Spielpraxis diesem unmittelbar angleichen. Was in der kunstmäßigen Kammermusik das Klavier heute ist, bildet für die echte Volksmusik zweifellos das Hackbrett. In besonderen Fällen wird auch die Volksharfe dies ersetzen können. Die heute allgemein einsetzende Zugrundelegung der Balginstrumente, vor allem die große Handharmonika, hat freilich das Klangbild mehr und mehr vergröbert, bzw. völlig verändert. Der Klang, wie wir ihn heute hören, basiert weit eher auf dam Klangideal der Militärkapelle, d. h. einer Angleichung sämtlicher Stimmen aneinander. Hatten wir noch bei der alten Volksmusik die beinahe orchestrale Gegensätzlichkeit einzelner Stimmengruppen (Zupfen, Blasen), so ist heute durch den überaus großen Einfluß der Blasmusik auch am Lande das Bestreben vorherrschend, gleichartige Instrumente zu verbinden. Durch das jedoch fast völlige Aussterben guter Tanzgeiger am Lande ist nicht viel übrig geblieben als die Ziehharmonika, bestenfalls noch Blockflöten und Klarinetten, dann und wann ein anderes Blasinstrument. Nun hat die Zunahme dieser Instrumente auch das Spielen im Heim verdrängt. Die Tonstärke dieser Instrumente übersteigt das Fassungsvermögen einer kleinen Stube. Das Musizieren ist also in das Wirtshaus bzw. auf den Marktplatz gewandert. Für die Stube blieb einzig noch die Zither übrig, die ja bekanntlich fast nur noch als Soloinstrument und als solches Melodie und Begleitung gleichzeitig ermöglichend, verwendet wird. Mit dem Zusammenspiel mehrerer Instrumente, wie wir es eingangs darstellten, ist es großenteils vorbei. Dies wieder neu und nachhaltig ins Leben zu rufen ist die entscheidende Aufgabe. Zum echten Volkslied der Heimat, in dem sooft von Pfeifen, Geigen, Zimbeln, Trompeten, aber auch vom Hackbrett die Rede ist, muß auch eine echte, saubere Instrumentalbegleitung treten können. Vom Einfachsten an, d. i. Gitarre und Blockflöte, steigert sich der Klang durch Hinzukommen von Hackbrett, Zither und Geige. Die Wiederbelebung des mehrstimmigen Blockflötenspiels (wobei wir vor allem stets auf die einst so reiche Verbreitung gerade der tiefen Flötengattungen verweisen) ist auch bereits in beginnender Entwicklung. Unsere schönsten Jodler sind gerade vom Blockflötentrio bzw. Quartett von einzigartiger Wirkung. Die Klangkombinationen sind ungemein zahlreich und werden von Fall zu Fall immer wieder neue sein, die gegenwärtige Armut in dieser Hinsicht ist eine erschreckende. Es ist darum auch das Bestreben aller schulischen Einrichtungen im Gau, schon vom frühesten Kindesalter an alle Sänger und Musikanten an das Zusammenspiel zu gewöhnen, was nicht nur eine Schärfung des Gehörs und des feinen Klang-

empfindens, sondern auch eine prächtige Erziehung zum gemeinsamen Erlebnis der Musik zur Folge hat. Cesar Bresgen

*

Ist die Notenkenntnis auf dem Lande notwendig?

Die Volksmusikbewegung, die sich heute gezwungenermaßen von der Stadt her ausbreitet, würde in ihrem weiteren Ausbau unterbrochen werden, wenn nicht zuletzt der Kreis geschlossen und die Verbindung mit der Wurzel und dem eigentlichen Schöpfer und Träger der Volksmusik: dem Bauerntum — hier im Alpenland auch dem Bergbauerntum — hergestellt würde. Denn hier am Quellpunkt ist die Volksmusik am klarsten und unverfälschtesten, und es wird kaum irgendwo mit größerer Freude, Natürlichkeit und auch Innerlichkeit musiziert und gesungen als gerade hier. Freilich sind es zumeist nur mehr vereinzelte Punkte, wo das noch geschieht. Es ist daher die Aufgabe gegeben (am besten von diesen Stützpunkten aus) nachzuspüren und wieder zum Leben zu bringen, wo es sich nur um ein Schlummern handelt, jedoch neu aufzubauen, wo alles verlorengegangen ist. Vor allem muß sowohl hier wie dort der heranwachsenden Jugend soviel Grundstoff mitgegeben werden, daß sie wieder Träger der Volksmusik sein kann. Das ist nun schon rein äußerlich nicht leicht.

Das Stadtkind kann immer auf irgend eine Weise, sei es in einer Musikschule oder beim Privatmusiklehrer oder auch nur in der Volksschule u. U. sogar im Formationsdienst sich musikalische Grundkenntnisse erwerben. Für das Landkind dagegen ist ein Teil dieser Möglichkeiten von vorneherein ausgeschlossen und die anderen sind nur unter glücklichen Umständen anzutreffen. In der Stadt ist es immerhin möglich, daß das Kind durch den jährlichen Lehrerwechsel wenigstens einmal während der Schulzeit eine Lehrkraft bekommt, die sich etwas mehr mit der musikalischen Erziehung befaßt und auch Notenkenntnisse vermittelt. Auf dem Lande dagegen ist diese Gelegenheit nur selten vorhanden, weil die Lehrkräfte oft mehrere Jahre die gleichen bleiben. Man kann wohl schwerlich verlangen (so sehr es auch zu wünschen wäre), daß jeder Lehrer auch zugleich ein halbwegs guter Musiker ist, oder wenigstens mit der heimischen Volksmusik einigermaßen vertraut ist. Der Formationsführer in der Stadt kann, falls er nicht selbst genügend musikalische Kenntnisse besitzt, doch gelegentlich einen Singewart heranziehen, während für den Formationsführer auf dem Lande beide Möglichkeiten nur in glücklichen Einzelfällen zu finden sind. Das Singen und Musizieren in der Familie wird auch nicht mehr allzu häufig geübt, sodaß das Kind von dieser Seite eine Anregung bekäme oder gar zur musikalischen Betätigung angehalten würde.

So kann das Landkind wohl vielleicht einige Lieder (leider oft nicht die besten und echtesten) kennenlernen, kann sich u. U. selbst auf einem Instrument bilden und eine erstaunliche Fertigkeit erwerben, ohne jemals eine Note zu Gesicht bekommen, geschweige denn selbst geschrieben zu haben.

Ist es nun überhaupt notwendig, daß das Kind auf dem Lande Noten kennt? Die Väter kannten doch oft hundert und mehr Lieder und spielten eine Unzahl von Tänzen und kannten auch keine Noten!

Durch die Schulpflicht ist es möglich gemacht worden, daß jedes Kind, auch vom abgelegensten Bauernhof Schreiben und Lesen lernt. Und wenn es auch aus Mangel an Übung später wieder vieles verlernt, die Grundlage bleibt doch. Es wäre sicherlich eine Menge schöner Lied- und Tanzmelodien erhalten geblieben, hätte der Bauer wenigstens eine primitive Notenkenntnis gehabt. Denn genau so, wie er sich die Texte zu vielen Liedern und Spielen in seiner Schreibweise aufgezeichnet, würde er sich in ähnlicher Weise auch die Melodien festgehalten haben, wäre die Notenlehre schon früher in den Schulen pflichtmäßig gepflegt worden. Schon allein vom Standpunkt der Erhaltung des im Volke entstehenden Musikgutes ist es erforderlich, daß die Notenlehre auch auf dem Lande vermittelt wird, wenigstens soweit, daß die Möglichkeit einer einfachen Aufzeichnung gegeben ist, wenn diese auch vom Standpunkt der Rechtschreibung aus (wie auch bei der Textaufzeichnung) viele Fehler aufweisen würde.

Vor allem ist es für die Jugend von Wichtigkeit, daß sie neben dem heimischen Liedgut auch die besten allgemein gültigen neuen Lieder kennenlernt. Und gerade für diese Lieder ist die Notenkenntnis fast unerläßlich, damit die manchmal

nicht so leicht eingänglichen Weisen keine Verzerrungen erfahren. Wie diese Hilfeleistung für das Lied und die Musik am besten durch einfache Blätter geschieht, die nicht zuviel auf einmal bringen, so daß der Inhalt wirklich aufgenommen werden kann, so darf auch eine Anweisung zur Erlernung eines Instrumentes nicht in Gestalt einer schwierigen Schule gehalten sein. Sie muß immer berücksichtigen, daß kein Lehrer dazu Erklärungen geben kann und daß sie für sich verständlich sein muß. Aus dieser Erwägung hat z. B. Cesar Bresgen eine Blockflötenfibel geschaffen, der noch weitere für andere Instrumente folgen werden.

Wer jemals die Aufnahmefähigkeit und Aufnahmebereitschaft gespürt und zugleich die tiefe Dankbarkeit für jede Erklärung empfunden hat, wird wissen, wie notwendig hier eine derartige Hilfeleistung ist. Sollte später einmal ein Glied in der mündlichen Überlieferung aussetzen, so ist auch keine Gefahr des Vergessens gegeben, weil dann die schriftliche Festlegung von beiden Teilen, Text und Melodie im Stande ist, eine Überbrückung herzustellen. Es braucht dann nicht mehr die Musik aus den Archiven auf das Land zurückgebracht, sondern nur mehr darauf geachtet werden, daß sie dort immer lebendig bleibt.

Die Sammler- und Forschungsarbeit wird damit nicht aufgehoben, sondern ihre Aufgabe wird dann weniger der Erhaltung und der Verbreitung des Aufgezeichneten, als rein wissenschaftlichen und Liebhaberzwecken dienen. Denn es wird, wenn einmal ein Wettbewerb der einzelnen Gegenden einsetzt, der Stolz und auch das Recht jedes einzelnen und jeder Gruppe sein, das Neuentstandene selbst vorzubringen.

Franz Biebl

INSTRUMENTALMUSIK AUF DEM LANDE

Der Musikbedarf des Landes ist groß. Das bäuerliche Jahr erfordert bei jeder, auch der kleinen Gemeinde für zahlreiche Gelegenheiten, politische und religiöse Feiern Musik. Da auf dem Lande die festlichen Termine überall auf dieselben bestimmten Zeiträume fallen, verläuft der Bedarf stoßweise zwischen toten Zeiten. Dem äußeren Bedarf entspricht ein darüber hinausgehendes inneres Bedürfnis. Musik bedeutet auf dem Lande viel, wo Zerstreuungen anderer Art ohnehin seltener sind; so wird bäuerliche Hausmusik gerade während des Winters gern und eingehend gepflegt. Das Land muß sich aber damit im wesentlichen selbst versorgen. Musik mit auswärtigen städtischen Kräften bleibt aus vielen Gründen Ausnahme, Fremdkörper und darum nicht beispielgebend; der Rundfunk oder sonstige mechanische Übertragungsmittel bieten keinen hinreichenden Ersatz.

So kommt es, daß die Instrumentalmusik auf dem Lande unter besonderen Lebensbedingungen steht. Sie unterscheidet sich nicht nur dem Grade, sondern auch dem Wesen nach von der städtischen Instrumentalmusikpflege. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal bei der Ausübung ist schon das starke Gemenge von öffentlicher und privater Handhabung, die sich in der Stadt scharf voneinander absetzen. Begabungen werden rasch bekannt und sozusagen Gemeineigentum. Damit hängt die starke Mischung zwischen beruflichen und liebhabermäßigem Spiel zusammen. Das Land kann im allgemeinen weder hauptberufliche Musiker noch hauptberufliche Musikerzieher ernähren. Die Art, wie dieser Konflikt gelöst wird, ist entscheidend. Entweder findet sich unter Leitung des Lehrers oder einer anderen geeigneten Persönlichkeit ein Kreis von ehrenamtlich wirkenden Gemeindebewohnern zusammen, oder die Musik gerät in die Hände kleiner, wandernder nebenberuflicher Musikgesellschaften (Sonntags-„Stripper"). Die Entscheidung ist weitgehend abhängig außer von dem Vorhandensein eines bodenständigen Musiklebens vor allem von der örtlichen Bevölkerungsdichte und -schichtung. Gaue mit Tausenden von lebenskräftigen halb bäuerlichen, halb handwerklichen Gemeinden wie Baden und Württemberg verfügen auch über Tausende von lebenskräftigen Dorf- und Stadtkapellen, während in den nordostdeutschen Gauen mit wenigen Dörfern, aber großen Gütern und Landarbeiterbevölkerung das nebenberufliche Musikantengewerbe gedeiht, wozu noch die Lehrlingskapellen aus der Stadt treten. In Gauen mit zerstreuten, weit von einander entfernten Einzelhöfen (Weser-Ems) überwiegen teils kleine Kapellen, teils Hausmusikgemeinschaften.

Statistisch erfaßbar sind naturgemäß nur diejenigen ländlichen Instrumentalgemeinschaften, die sich öffentlich betätigen, weil nur sie der Eingliederungspflicht gegenüber dem zuständigen

Fachverband der Reichsmusikkammer (Reichsverband für Volksmusik) unterliegen. Der ländliche Anteil der hier gemeldeten Kapellen umfaßt die Musikgemeinschaften in Gemeinden bis zu 20000 Einwohnern. Nach dem „Jahrbuch der Volksmusik 1938/39“[1], das den Ende 1938 vorhandenen Bestand aufführt, verteilten sich die Zahlen zu diesem Zeitpunkt wie folgt:

Gau	Gau	% der Gesamtz.	Streich- und Sinf.-Orch.	Blaskapellen	Handh. Mundh. Band. Kapellen	Mand. Zither Chöre	i. d. vorangehenden Gruppen enthalten	
							Abt. and. Org.	Werkkapellen
Bayrische Ostmark	1146	90	2	934	170	40	4	7
Baden	143	75	11	119	12	11	7	2
Düsseldorf	63	27	24	29	3	7	1	3
Essen	37	20	5	28	2	2	2	4
Franken	35	33	5	20	3	7	3	1
Halle-Merseburg	72	56	8	15	22	27	6	10
Hessen-Nassau	213	62	20	90	59	44	10	7
Kärnten	92	94	4	88	—	—	3	6
Koblenz-Trier	266	91	21	223	6	16	7	7
Köln-Aachen	170	62	25	108	11	26	13	28
Kurhessen	40	71	4	27	1	8	—	3
Mark Brandenburg	140	69	41	45	30	24	16	32
Magdeburg-Anhalt	72	40	8	21	33	10	2	11
Mainfranken	106	88	4	99	2	1	1	3
Mecklenburg	30	64	6	20	2	2	4	5
München-Oberbayern	53	42	6	29	—	18	2	1
Niederdonau	526	98	54	458	—	14	23	20
Oberdonau	301	100	22	277	—	2	11	13
Osthannover	30	70	7	9	9	5	4	2
Ostpreußen	16	47	4	7	4	1	—	—
Pommern	22	36	6	10	2	4	5	6
Saarpfalz	261	76	28	180	34	29	16	23
Sachsen	500	56	29	179	213	79	41	40
Salzburg	76	100	3	73	—	—	4	3
Schlesien	119	49	35	43	23	28	8	28
Schleswig-Holstein	110	73	4	90	11	5	4	8
Schwaben	325	92	12	278	20	15	3	2
Steiermark	289	100	22	266	—	2	8	15
Südhann.-Braunschweig	86	59	6	51	9	20	2	15
Thüringen	246	69	40	106	31	69	9	24
Tirol	234	97	14	214	3	3	5	2
Weser-Ems	115	60	13	78	18	6	22	6
Westfalen-Nord	172	67	11	116	25	20	13	22
Westfalen-Süd	142	59	10	94	25	17	10	13
Wien	2	—	1	1	—	—	1	—
Württemberg	1223	97	14	948	227	34	11	16
Gesamtzahl	7474	70	529	5373	1007	586	281	388

Die genannten Zahlen haben heute nur noch relative Gültigkeit, weil der Gau Sudetenland und die sonstigen sehr musikfreudigen deutschen Gebiete aus der ehemaligen Tschechoslowakei, ferner die zurückgekehrten Gaue im Westen und

[1] Seite 115 ff.

Osten des Reiches nicht vertreten sind; in den Gauen der Ostmark und auch z. B. im Gau Mark Brandenburg erfolgten inzwischen zahlreiche weitere Meldungen oder Neugründungen. Anderseits ruhen praktisch während des Krieges eine große Anzahl Kapellen. Immerhin ergibt sich das erfreuliche Bild, daß ein überraschend großer Teil unseres öffentlichen Laienmusizierens auf dem Lande und in der ländlichen Kleinstadt zuhause ist.

Einer kurzen Erläuterung bedürfen die Unterschiede in den einzelnen Gauen. Zum Teil hängen sie mit den eingangs erwähnten sozialen Umständen zusammen; auch das Vorhandensein früherer Bünde spielt eine Rolle. Bei den schwächeren Gauen braucht aus einem zahlenmäßigen Mangel an öffentlich musizierenden Gemeinschaften nicht auf einen Mangel an Musik überhaupt geschlossen zu werden. Hier arbeiten die Lehrlingskapellen, die von ihren Lehrherren „auf die Dörfer" geschickt werden (wenn auch die Reichsjugendführung und die Arbeitsfront ihnen Schranken setzen), ferner die „Stripper"; vor allem aber treten hier weitgehend anstelle einer gewachsenen Musik die Organisationen („Kraft durch Freude" mit den Ämtern Feierabend [Abt. Volkstum-Brauchtum] und Deutsches Volksbildungswerk), die Schule und die Hitler-Jugend. Über die ländliche Musikarbeit dieser Stellen fehlen zwar statistische Unterlagen; es kann aber angenommen werden, daß sie gerade in den „Kolonisations"-Gauen von Bedeutung ist. Außerdem müssen hier auch die kirchlich gebundenen sog. Posaunenchöre genannt werden, die in der Mehrzahl in den nördlichen Gauen wirken und z. B. nach der mündlichen Aussage der zuständigen Kirchenaufsicht im ländlichen Mecklenburg mehrere hundert Gruppen bilden. Vom musikalischen Standpunkt aus ist ihre Tätigkeit schon inbezug auf das gebotene Musikgut als wertvoll anzusehen; für einen freien gemeindlichen Einsatz zusammen mit anderen Spielern scheiden sie jedoch aus inneren und äußeren Gründen (Spiel nach nichttransponierenden Stimmen) aus.

Bei den ländlichen Hausmusikkreisen und Einzelspielern ist zu trennen zwischen Gruppen, die etwa i. S. des „Arbeitskreises für Hausmusik" wirken, und ausgesprochen bäuerlichen Erscheinungen. Die ersten sind selten, obwohl mir persönlich Fälle bekannt sind, wo durch besondere Umstände ganze Gambenchöre entstanden. Die bäuerlichen Hausmusikkreise, oft mit eigenen Instrumenten wie Hackbrett, hölzernes Gelächter, Bauernharfe, Zither, Fidel und mit teils aus eigenen Tanz- und Spielbüchern überliefertem Musikgut, sind vor allem in der Ostmark am Werke.

Die Bewertung des geschilderten Sachverhalts trifft auf die Tatsache, daß sich von einer ländlichen instrumentalen Musikkultur schlechthin viel weniger sprechen läßt, als es gegenüber einer städtischen Musikkultur möglich ist. Für die Stadt treffen viele übereinstimmende allgemeine Feststellungen zu, während auf dem Lande die Lage fast jedesmal eigengeartet ist. Hier steht und fällt alles mit der führenden Persönlichkeit. Es läßt sich aktenmäßig belegen, wie nach dem Weggang einer solchen Persönlichkeit das Musikleben in der alten Gemeinde erliegt und in der neuen emporschnellt. Die meisten Pioniere stellt der Stand der Volksschullehrer, dessen Lob nicht laut genug gesungen werden kann. Ein beträchtlicher Teil aller ländlichen Musikgemeinschaften wird von Lehrern (zum kleinen Teil auch von Bürgermeistern, Kantoren oder Geistlichen) entweder geleitet oder entscheidend zum Guten beeinflußt. Allerdings fehlt es an durchgebildetem Nachwuchs. Die Zöglinge der früheren Lehrerseminare sind den Absolventen der heutigen Lehrerbildungsanstalten, was instrumentales Können und Kenntnisse betrifft, weit überlegen. Der bereits in Vorbereitung befindliche grundlegende Umbau der Lehrerausbildung soll jedoch auch diesen Übelstand beseitigen und einen neuen Stamm guter Kräfte heranziehen. Voraussetzung ist, daß schon beim Eintritt in die Lehrerausbildung größere praktische Fähigkeiten auf instrumentalem Gebiet vorhanden sind, die weitergebildet werden können, wobei auch die Beherrschung eines oder mehrerer Blasinstrumente von Wert ist. Wenn dann noch der junge Lehrer von der Fülle rein politischer und organisatorischer Arbeiten etwas entlastet wird, sodaß er auch außerhalb der Schule seinen kulturellen Führungsaufgaben mehr nachkommen kann, ist für die Zukunft das Beste zu hoffen.

Daneben können verständnisvolle Behörden der staatlichen unteren und mittleren Verwaltungsstufe sowie der Selbstverwaltung überaus segensreich wirken, indem sie Anregungen und

Hilfen geben. Ein hervorragendes Mittel hierzu bildet die Anerkennung einer geeigneten Musikgemeinschaft als Gemeinde- oder Stadtkapelle gemäß der Vereinbarung zwischen der Reichsmusikkammer und dem Deutschen Gemeindetag über die Stellung der Gemeindekapellen vom 25. Juli 1938.[2] Hiernach kann der Bürgermeister einer Gemeinde bis zu 20000 Einwohnern, in deren Gebiet keine geeignete Berufs- oder Lehrlingskapelle besteht, einer im Gemeindegebiet ansässigen Laienkapelle die Bezeichnung Gemeinde- oder Stadtkapelle verleihen, wenn das Musikbedürfnis der Gemeinde nicht durch eine in der Umgebung bestehende Berufs- oder Lehrlingskapelle befriedigt werden kann. Vor der Verleihung, die auf jeweils drei Jahre erfolgt, ist die Reichsmusikkammer zu hören. Abgesehen von den politischen Voraussetzungen muß die Kapelle sich verpflichten, sich nach Kräften dem Staat, der Partei und der Gemeinde zur Gestaltung von nationalen und gemeindlichen Feiern zur Verfügung zu stellen. Nach Möglichkeit soll die Verleihung davon abhängig gemacht werden, daß ein hauptberuflich tätiger Musiker, der seine Befähigung als Kapellenleiter nachweisen kann, zum musikalischen Leiter ernannt wird. Als „privilegierte" Kapellen bedürfen diese Musikgemeinschaften für die Ausübung ihrer ehrenamtlichen Tätigkeit keiner besonderen Genehmigung der Kammer; außerdem aber sollen ihre Mitglieder unter Wahrung der sozialen Belange solcher nachschaffenden Musiker, die hauptberuflich Musik ausüben, bei der Vermittlung für erwerbsmäßiges Musizieren gegenüber Außenstehenden bevorzugt werden, wodurch auch eine gewisse wirtschaftliche Anerkennung für die vielfachen Opfer der Mitglieder bezweckt wird. Ein Hauptzweck der Vereinbarung, der im Wortlaut nicht zum Ausdruck kommt, besteht darin, die Musikgemeinschaften im Leben der Gemeinde so fest zu verankern, daß die Gemeinde veranlaßt wird, die sachlichen (Instrumente, Noten, Räumlichkeiten) und persönlichen (Dirigentenvergütung) Ausgaben selbst zu übernehmen. Die Pflichtsatzung für Gemeindekapellen[3] enthält darum die Bestimmung, daß der organisatorische und der musikalische Leiter vom Bürgermeister ernannt werden, der diese Ämter gegebenenfalls auch selbst übernehmen kann, und daß der Haushaltsplan der Kapelle dem Bürgermeister zur Genehmigung vorzulegen ist. — Inzwischen sind viele Gemeinde- und Stadtkapellen ernannt worden. Zum Teil handelt es sich nur um eine Bestätigung längst vorhandener Zustände, darüber hinaus macht sich die Wirkung auch dort stark bemerkbar, wo bisher reisende Unterhaltungs- und Lehrlingskapellen das Feld beherrschten.

Zukunftswünsche für die Instrumentalmusik auf dem Lande sind weniger in organisatorischer als in musikalischer Hinsicht anzumelden. Neben dem Schullehrer empfiehlt es sich, in etwas größeren Gemeinden das Amt eines „Stadtkapellmeisters" auszubauen; ein Amt, das nicht eine verkleinerte Ausgabe des städtischen Musikdirektors sein, sondern in Verhältnissen, die die unmittelbare Zusammenfassung aller musikalischen Belange am Ort in einer Hand zulassen, eine eigens dafür ausgebildete Persönlichkeit ernähren soll. Eine solche „Feldwebelpraxis" (von Schmeidel) würde Blaskapelle, Streichorchester, Männer- und gemischten Chor, dazu vielleicht auch die Kirchenmusik umfassen. Zu diesem Zweck sollten dafür geeigneten Hochschulen Seminare angegliedert werden. Einer Bereinigung bedarf auch die Frage des gewerblichen Musizierens im Nebenberuf auf dem Lande, ein musikalisch und sozial gleichermaßen trübes Kapitel, das wohl am besten durch die Herausnahme dieser Existenzen aus einer Berufsorganisation, in der sie doch nichts zu suchen haben, und Bindung an eingesessene Musikgemeinschaften gelöst wird. Besonderer Nachdruck ist auf die Musikerziehung der Jugend und der Erwachsenen zu legen. Zum Teil erziehen sich die Kapellen ihren Nachwuchs selbst. Mit ihnen zusammen oder auch selbständig arbeitet auf diesem Feld die Hitler-Jugend, während für die Erwachsenen das Amt Deutsches Volksbildungswerk bereits über 1000 Arbeitskreise auf dem Dorf für den Musikunterricht aufgebaut hat. Als Unterrichtsräume dienen Schulen, Rathäuser, auch Bauernstuben, als Lehrer Privatmusikerzieher, Musikstudenten, Lehrer und Kapellenleiter (z. Teil Wanderlehrer, die hier wirtschaftlich erforderlich sind)[4]. Als Fernziel bleibt anzustreben, daß die Land- und kleine Stadtgemeinde

[2] vgl. „Die Volksmusik" 1938, VII./399 ff.
[3] abgedruckt a. a. O.

[4] entnommen der im Druck befindlichen Schrift „Musikalische Volksbildung" herausgegeben vom Amt Deutsches Volksbildungswerk (Verlag Vieweg).

musikalisch auf eigenen Füßen steht. Selbst wenn die einheimische Leistung künstlerisch nicht befriedigen sollte, ist sie grundsätzlich einer bloßen „Bringkultur" vorzuziehen. Bedenken erweckt insofern die von der Abteilung Volkstum-Brauchtum des Amtes Feierabend von „Kraft durch Freude" geäußerte Ansicht, die eingesessenen Kreise seien nur gerade als Schmerzenskinder zu dulden.[5] Auch wenn dem Bauern klar gemacht wird, daß bestimmte Wandergruppen nahezu ausschließlich die Arbeit auf dem Lande übernehmen, so sind diese Gruppen dennoch nicht bäuerlich oder gar eingesessen und beispielgebend. Die instrumentale Musikpflege auf dem Lande ist auch unter außermusikalischen Gesichtspunkten erstrebenswert[6]. Bekanntlich sind es nicht die biologisch Schlechtesten, sondern die biologisch Besten, die das Land verlassen; es sind auch oft nicht Materialisten, sondern Idealisten, deren Ehrgeiz auf kulturelle Ziele ausgeht. Wenn musikalische Begabungen sich auf dem Dorf und in der Kleinstadt befriedigend ausleben können, so ist wieder ein Schritt getan, das Land von dem Beigeschmack der „Provinz" (im schlechten Sinne) zu befreien und ihm wertvolle Menschen zu erhalten. Kurt Zimmerreimer

Musikalische Rundschau

OPER IN MITTELDEUTSCHLAND

Die großen Musikzentren Mitteldeutschlands, des sächsisch-thüringischen Raumes, den man als die deutsche Musiklandschaft bezeichnen kann, sind Dresden und Leipzig. Auf dem Gebiete der Oper gebührt dabei unbestritten Dresden der Vorrang. Geschichtlich und gegenwärtig. Dabei ist es erfreulich, daß Dresden dank der Initiative Karl Böhms diese Vorrangstellung nicht nur als eine repräsentative auffaßt, sondern auch, in der Pflege der zeitgenössischen Oper, als eine aktivistische.

Bedeutende Beiträge zum Problem der neuen Oper wurden an der Dresdner Staatsoper in letzter Zeit zur Diskussion gestellt. Es sei andeutungsweise daran erinnert, daß hier die erste Oper Wagner-Régenys „Der Günstling" herauskam, daß in der letzten Spielzeit Heinrich Sutermeister mit seiner „Romeo- und Julia"-Oper von hier aus seinen Erfolgsweg beschritt, gar nicht zu reden davon, daß die Strauß-Oper Dresden es sich zur Ehrenpflicht machte, die „Daphne", die der Meister dem Dresdner Generalmusikdirektor widmete, in einer glanzvollen, kaum mehr erreichten Aufführung der Welt vorstellte.

Auch am Beginn der neuen Spielzeit steht der Name eines Zeitgenossen. Es ist Carl Orff, der Münchner, der zu den Komponisten gehört, die unablässig neue Wege suchen, die nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form erneuern wollen. So stellt er seine „Carmina burana", die schon bekannt sind, als szenische Kantate auf die Bühne, an gewisse Experimente Strawinskys und Honeggers erinnernd, aber sehr betont vom deutschen Volkslied und vom Rhythmus des deutschen Tanzes ausgehend. Das Werk hatte auch in Dresden einen unmittelbaren Erfolg.

Verbunden damit war die Uraufführung einer Orffschen Bearbeitung von Monteverdis „dramma per musica" „Orfeo". Aus der musikalischen Hochrenaissance ragt die Gestalt ihres musikalischen Großmeisters nur mehr wie ein Schatten in unsere Zeit hinein. Seine weltlichen Madrigale sind allenfalls bekannt, weniger schon die geistliche Chormusik (für die sich in der Schweiz der Häusermannsche Privatchor unter Hermann Dubs einmal sehr eingesetzt hat), und seine Oper „Orfeo" von 1607 ist kein fester Bestandteil des Opernrepertoires. Orff hat schon zweimal versucht, sie für unsere Zeit zu retten. Er bearbeitete das Werk in historischer Treue und mußte einsehen, daß die alten Instrumente nicht ohne weiteres zum Leben erweckt werden können und daß sie überdies andere Räume als unsere Theater zur Voraussetzung haben. Er ist dann ein Kompromiß eingegangen, aber auch das hat ihn nicht befriedigt. Nun legt er die dritte Bearbeitung vor, die er eine „freie Nachgestaltung" nennt. Frei ist sie insofern, als er bei aller Treue gegen die musikalische Substanz, die er kaum antastet, das moderne Orchester verwendet.

Er kann sich dabei auf die Aufführungspraxis der Monteverdi-Zeit berufen, in der die Partituren nur Anhaltspunkte für die Ausführung gaben. So muß der Grundriß der Monteverdischen Partitur ausgefüllt werden. Gut, wenn

[5] „Die Betreuung des Dorfes", S. 29, 78.
[6] Zimmerreimer: Volksmusik gegen Landflucht", („Die Volksmusik" 1939, IV/140 ff.)

einer seinen Michael Praetorius gelesen hat. Noch besser, wenn er mit der Kenntnis das Können eines schöpferischen Musikers verbindet. Auf Orff trifft das zu. Er schreibt für modernes Orchester, aber der erzielte Klang mag dem „Urbild" sogar nahekommen. Denn durch Hinzuziehung von Cembalo, Lauten, Harfen, Bassethörnern usw., durch Verwendung von viel dunklem Bratschenklang, geschlossenen Holzbläserchören bringt Orff eine „schöpferische Kopie" zustande, die zugleich neu und alt wirkt.

Starke Eingriffe hat Orff im dramaturgischen Aufriß vorgenommen. Er brachte große Striche an, gab alle zeitgebundene Mythologie auf, eliminierte den deus ex machina als barockes happyend-Zugeständnis und ersetzte den gesungenen Prolog der Frau Musica durch einen gesprochenen, entnommen dem Fragment des Notker Boetius über das Schicksal des Orpheus.

Auf diese Weise hat Orff eine musikgeschichtliche Tat vollbracht. Er hat das erste Musikdrama wieder in die große Galerie der Oper eingefügt und damit ein Kunstwerk vom Range der Sixtina Raffaels der Gegenwart wiedergeschenkt. Bewundernd stehen wir vor seiner Größe, seiner Anmut, vor seiner doppelten Schönheit, der Schönheit eines Zwiespalts: auf der einen Seite die chorische Großartigkeit, diese selbst wieder gespalten in die Sätze polyphoner „alter" und homophoner „neuer" Kunst, auf der andern Seite die erregenden Wellen des „Stile concitato", der expressiven Tonsprache, mit der der Revolutionär Monteverdi den gewaltigen Stilumbruch seiner Zeit beschleunigen half.

Die Aufführung unter Karl Böhms musikalischer, Heinz Arnolds szenischer Leitung, mit den Bühnenbildern von Emil Preetorius, mit Arno Schellenberg als Orpheus, Margarete Teschemacher als Eurydike, mit einem von Ernst Hintze vorbereiteten, Ungewöhnliches leistenden Chor hatte allen Glanz einer Dresdner Opernpremiere.

*

Die Leipziger Oper, die zuletzt mit der Uraufführung der Weismannschen komischen Oper „Die pfiffige Magd" die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat, hat sich für diese Spielzeit wiederum eine interessierende Neuheit gesichert. Im Frühjahr 1941 wird sie die Oper „Die Windsbraut" von Wienfried Zillig herausbringen. Der Text stammt von Richard Billinger, der übrigens auch den Text zu Ottmar Gersters neuer Oper „Die von Passau" geliefert hat. Auch diese Oper ist für das nächste Frühjahr angesagt. Der Aufführungsort ist noch nicht bestimmt.

*

Mit außerordentlicher Tatenfreude nimmt sich die Oper in Gera der neuen Produktion an. Kurze Zeit nach der Dresdner Premiere wiederholte sie den „Orfeo" von Monteverdi-Orff und verband damit die Uraufführung von zwei weiteren Orffschen Bearbeitungen Monteverdischer Werke. Einmal hat Orff die „Klage der Ariadne", das Fragment aus der Oper von 1608, zum andern den im selben Jahr in Mantua aufgeführten „Tanz der Spröden", ein Ballettfestspiel, ebenso wie den „Orfeo" für die Bühne der Gegenwart gerettet.

K. H. Ruppel berichtet in der Kölnischen Zeitung über die Neufassung des Ariadnefragments: „Auch hier erscheint die historische Substanz, ungemindert an Kraft und Reinheit, in einem dem heutigen Klangempfinden entsprechenden Instrumentalgewand und in einer Konzentration der Form, die die dem „Stilo espressivo" innewohnende affektuose Dramatik zu höchster Wirkung steigert", und über das Ballett: in ihm verleugne Monteverdi nicht die Elemente seines großen Stils, die Musik bewahre ihre repräsentative Haltung, und Orff habe sie mit seinem eminenten Stilgefühl ungeschmälert in die moderne Klangsprache übertragen. Der Berichterstatter ist des Lobes voll für die innere Geschlossenheit des Abends, für die stilsichere Inszenierung durch den Intendanten Rudolf Scheel und die musikalische Leitung Georg C. Winklers.

Ruppel schließt mit der Feststellung: „So formt sich vom Musikalischen und vom Szenischen, vom Solistischen und vom Instrumentalen her der Eindruck eines mit bewundernswerter Energie und beispielhafter künstlerischer Konsequenz gestalteten Opernabends, der den bedeutenden Anteil der Geraer Bühne an der Stilbildung des zeitgenössischen musikalischen Theaters um einen neuen, hervorragenden Beitrag vermehrt hat."

*

In diesem Zusammenhang darf die Oper in Halle nicht vergessen werden, die in der letzten Spielzeit mit großem Erfolg einen Abend mit

Orffs Oper „Der Mond“ und Egks Ballett „Joan von Zarissa“ veranstaltete. Kürzlich setzte sie sich für einen in weiteren Kreisen noch unbekannten Komponisten ein, für Marc-André Souchay, dessen Oper „Faust und Helena“ uraufgeführt wurde. Souchay ist Stuttgarter, 1906 geboren, Sproß einer Hugenottenfamilie (daher der französische Name), eine heitere Oper von ihm, „Der Hutzelmann“, kam in Stuttgart heraus, eine ernste Oper „Alexander in Olympia“ in Köln. Auch hat Souchay mit der Kantate „Kampfwerk 39“, in der er sein Fronterlebnis gestaltete, auf sich aufmerksam gemacht.

Wenn er es nun unternimmt, aus dem zweiten Teil des Goetheschen Faust das dramatische Kernstück der Helena-Tragödie herauszulösen und zu vertonen, dann hat er sich eine Aufgabe gestellt, die einstweilen mehr noch durch die Kühnheit des Unterfangens als durch das Gelingen der Tat imponiert. Trotz stärkster Zusammenraffung ist es dem Komponisten nicht gelungen, eine echte Opernhandlung zu schaffen. Das fällt um so schwerer ins Gewicht, als die Musik nicht geeignet ist, das Auf und Ab der notwendigen Spannung zu erzeugen. Souchay hält sich vielfach an die strengen Formen, die in unserer Zeit eine Neubelebung erfahren haben. In seinem Orchester gibt es altertümelnde Klangfarben. Er geht also gewissermaßen den umgekehrten Weg wie Orff, aber es fehlt ihm dessen Sinn für Bühnenwirksamkeit, es fehlt ihm, wenigstens einstweilen noch, an der Plastik der Erfindung.

Da sich die Hallische Oper unter der Führung von Musikdirektor Richard Kraus mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln, mit bewundernswertem Idealismus für das Werk eingesetzt hatte, ergab auch dies einen für das Problem der neuen Oper wichtigen Abend.

Karl Laux

MUSIK IN SCHLESIEN

Wollte man genauer das musikalische Gesicht einer Landschaft wie Schlesien zeichnen, so genügte auch hier nicht ein Überblick über die wichtigsten Aufführungen: ist doch deren Programmgestaltung meist rein persönlicher Art. Man müßte, von Ort zu Ort wandernd, auch die in Schlesien besonders reiche Volksmusik, die Hausmusik und ihre Ausführung studieren und in das Gesamtbild einbeziehen. Dies ist naturgemäß hier nicht möglich, nur muß man sich dessen bewußt sein, wenn im folgenden eine kurze, auf die bedeutenderen musikalischen Ereignisse beschränkte Schilderung gegeben wird, in der jedoch die neue, später zu schildernde Saison noch nicht berücksichtigt ist.

Noch immer ist in musikalischer Hinsicht für den schlesischen Bereich die Provinzhauptstadt und hier wiederum die Breslauer Oper der wohl größte bodenständige Anziehungspunkt. Manche der hier im Rahmen des üblichen großstädtischen Opernrepertoires aufgeführten Werke verdienten besondere Hervorhebung. GMD Wüsts Leitung, das leistungsfähige Orchester und unter den Sängern Kräfte wie der prächtige Baß Ricinski und Rita Weise sind musikalisch die Hauptträger des Erfolgs. Nur die Grenzen dieses Repertoires seien umrissen: zeitlich mit einigen recht guten Xerxes-Aufführungen die Opernwelt Händels berührend, reicht es in der bezaubernd leichtflüssig geschriebenen „Schalkhaften Witwe“ Wolf-Ferraris, die in ebenfalls zügig-flotten Aufführungen geboten wurde, bis zur Gegenwart. Im ganzen gesehen lag jedoch der zahlenmäßige Schwerpunkt auf solchen Neuerschließungen nicht, auch was Ausflüge in seltenere fremdvölkische Opern des Ostens anlangt. Immerhin wurde Jugoslaviens Volkstum in Gotovac’ „Ero der Schelm“ dem Breslauer Besucherkreis nahegebracht. Reizvolle Volksliedmelodik, weniger melancholisch, aber rhythmisch unverkennbar slavisch, im Aufbau mehr aneinandergereiht als großformal gearbeitet, das alles sind die Kennzeichen dieser für Breslau neuen und mit Schwung wiedergegebenen ausländischen Novität.

Häufiger waren die Erstaufführungen im Rahmen der großen sinfonischen Konzerte im Breslauer Konzerthaus, die ebenfalls GMD Wüst leitet. Besonders Pfitzners „Kleine Sinfonie, op. 44 und Trapps Konzert für Orchester hinterließen als Werk und in der Ausführung einen nachhaltigen Eindruck, Pfitzner mit seiner ihm ganz eigenen, in der Haltung romantischen Tonsprache und Trapp, der die große Spanne barocken Konzertierens und der Ausdruckskunst des 19. Jahrhunderts mit moderner Kontrapunktik vereinigt, symbolhaft für die heutige musikgeschichtliche Lage. Von den Aufführungen der

großen sinfonischen Hauptwerke seien gute Beethoven-Interpretationen und eine vorzügliche Wiedergabe von Bruckners Achter hervorgehoben. — In den im wesentlichen ähnlich aufgebauten volkstümlichen Sinfoniekonzerten verabschiedete sich am Schluß der Spielzeit der um das schlesische Musikleben verdiente Kapellmeister Hermann Behr, der in seinen Programmen auch die schlesischen Komponisten der Gegenwart wie Gerhard Strecke mit seiner im besten Sinne des Wortes „Festlichen Musik für Orchester op. 53" berücksichtigte.

Für das musikalische Gesicht einer Stadt sind die von Liebhabern bestrittenen Chor- bzw. Orchestervereinigungen wegen der großen Beteiligung weiter Bevölkerungskreise nicht minder wichtig als die repräsentativen Aufführungen der Berufsmusiker. Unter solchen Vereinigungen, die übrigens im 19. Jahrhundert in Breslau weitgehend alleinige Träger der Musikpflege waren, ragt heute besonders der „Spitzersche M. G. V." hervor, dessen Leiter, Dr. Heribert Ringmann, Männerchor, Frauenchor und Orchester zu einem vorzüglichen, aufeinander abgestimmten Instrument verschmolzen hat. Die Art, wie hier nicht nur die beliebten großen Oratorienwerke, sondern auch schwierige moderne Kantaten der Schlesier E. Wenzel („Daß dein Herz fest sei") und G. Bialas („Schlesische Hymne") einsatzbereit aufgeführt und aufgenommen wurden, ist ein Beweis für die Leistungsfähigkeit des „Spitzer" ebenso wie der Komponisten.

Auf dem Gebiete der Kammerkonzerte sind sowohl wegen des stimmungsvollen Rahmens als auch wegen der musikalisch frischen und doch fein durchgefeilten Ausführung, die im fridericianischen Breslauer Schloß vom Schlesischen Streichquartett veranstalteten Abende stets erfreuliche Höhepunkte des Breslauer Konzertlebens. Eine glückliche Verbindung von bekannten Großwerken der Quartettliteratur, selteneren Perlen der älteren Zeit (z. B. Boccherinis Harfenquintett) und beachtenswerten Neuheiten zeichnet die Programmfolgen aus. Trapp und sein Kreis, darunter die Komponistin Eckhardt-Gramatté mit ihrem ersten, gut gearbeiteten Streichquartett stark linearen Gepräges, aber auch Jochum, der in seinem Quartett nach neuen zarten Farben und klarer Linie strebt, erfuhren hier liebevoll einstudierte und begeisternd vorgetragene Erst- bzw. Uraufführungen.

Neben dem Remter des allbekannten spätgotischen Breslauer Rathauses, in dem die ebenfalls von Wüst geleiteten Kammersinfoniekonzerte stattfinden, erfreut sich der herrliche barocke Musiksaal der Universität, der im 19. Jahrhundert die meisten auch sinfonischen Erstaufführungen erlebte, besonderer Beliebtheit, vor allem, seit er in seiner originalen Pracht wiederhergestellt ist. Unter den hier konzertierenden Künstlern sei in erster Linie das bekannte Pozniak-Trio genannt, dessen einheimischer Pianist von Pozniak nicht nur ein idealer Trio-Partner ist, sondern auch als Erzieher des pianistischen Nachwuchses für Schlesien und darüber hinaus eine nicht wegzudenkende Bedeutung hat. Im gleichen Musiksaal stellte in zahlreichen Sonntagnachmittagkonzerten die „Schlesische Landesmusikschule" Schüler und Lehrer mit bunten, auch leistungsmäßig unterschiedlichen Programmen heraus. Proben aus dem Schaffen ihrer Kompositionslehrer H. Buchal (Kammermusik in schöner, auf der Nachromantik aufbauender Versponnenheit) und E. A. Völkel (mit zündenden schlesischen Volksliedchören) befanden sich darunter.

Besondere Prägung zeigten die von der Universität selbst in ihrem Musiksaal veranstalteten Musikabende: Leistungsschau der am Hochschulinstitut für Musikerziehung studierenden künftigen Schulmusiklehrer ist hier verbunden mit dem musikwissenschaftlichen Bestreben, wenig bekannte Meisterwerke aller Zeiten bekannter zu machen sowie Stileinheit und -echtheit in den Programmen besonders hervortreten zu lassen. Das letzte davon, „Musik des Barock" konnte so in Einheit mit dem Raum selbst insbesondere den Klangzauber der Vielchörigkeit (Ltg. Dr. H. Ringmann) und der Barockorgel (Oberorganist G. Richter) weiteren Kreisen verständlicher machen.

Außerhalb Breslaus, über das noch manches zu sagen wäre, lenkten vor allem 2 Städte Schlesiens die Aufmerksamkeit der musikalisch Interessierten auf sich. Dies ist einmal das seit seiner Rückgliederung ins Reich mächtig aufstrebende Kattowitz, das in seinem von Prof. Lubrich geleiteten Meisterschen Gesangverein schon durch die ganze Polenzeit hindurch höchste Chor-

kultur und Pflege der großen deutschen Chorwerke mit dem Bekenntnis zum Deutschtum verband und nun (seit April) ebenfalls unter der Führung Lubrichs ein leistungsfähiges Konservatorium und in letzter Zeit auch das immer entbehrte Sinfonieorchester (mit GMD. Wartisch an der Spitze) erhielt.

Das traditionsreiche Görlitz, topographisch, aber auch in manch anderer Beziehung der Gegenpol der jungen, unruhigen und auch unausgeglichenen Bergwerksstadt Kattowitz, wurde durch das „Schlesische Musikfest 1940" der Treffpunkt fast aller bedeutenden und bereits weiter oben genannten Musiker des Gaues. Zu den bewährten einheimischen Kräften, geführt von Kapellmeister Schartner und Chorleiter und Organist Wenzel war die Schlesische Philharmonie mit Ph. Wüst, das Schlesische Streichquartett, der „Spitzer-M. G. V." mit Dr. H. Ringmann und Prof. Lubrich mit seinem Chor sowie zahlreiche Solisten hinzugekommen. So zog vom 31. 5. bis zum 3. 6. eine geradezu überwältigende Fülle von Darbietungen bekannter älterer Meisterwerke und junger schlesischer Kunst, vom Reichspropaganda-Amt Schlesien musterhaft organisiert, als eine machtvolle Kundgebung deutscher Kraft mitten im Kriege vor dem Besucher vorüber. Von den großen Orchester- und Chorwerken, die in der eigens für die Musikfeste schon vor Jahrzehnten erbauten Görlitzer Stadthalle raumakustisch ideale Bedingungen vorfanden, hinterließen — um nur das wichtigste herauszuheben — im 2. Sinfonie-Konzert mit Ph. Wüst Bruckners 2. Sinfonie, aber auch Beethovens Violinkonzert (Solist: Kulenkampff) einen besonders nachhaltigen Eindruck.

Darüber hinaus aber boten diese Tage Gelegenheit, die verschiedenen Strebungen und Strömungen zeitgenössischer Tonkunst, insbesondere der schlesischen zu vergleichen. Es war wohl kein Zufall, sondern für die augenblickliche Lage bezeichnend, daß die gebotenen modernen Orchesterwerke stets irgendwie eine Auseinandersetzung mit Form und Geist Bachschen Konzertierens und Linienflusses waren, die jeder in seiner Weise löste: der begabte Dresdener G. Müller in seinem extrem polyphonen op. 5, der über Schlesien hinaus bekannte G. Strecke (Konzert für Violine, Bratsche und Orchester) und G. Bialas als führender Vertreter der jüngeren Generation schlesischer Komponisten. Daneben stand auf dem Gebiete der Chorliteratur die moderne Kantate (Höffers „Reicher Tag", Bialas' „Schlesische Hymne", Text W. Schwarz und Koschinskis „Unser Leben ist wie ein Morgen") im Vordergrund. Es ist hier nicht der Ort, all die zahlreichen Neuaufführungen dieser Festtage voll zu würdigen. Eines ist gewiß: Die Mannigfaltigkeit des zeitgenössischen und besonders auch des schlesischen Musikschaffens trat wieder recht deutlich in Erscheinung; und doch — um nur die beiden hier am meisten aufgeführten Komponisten herauszugreifen —: Streckes reife, nach Klarheit strebende, im Harmonischen wurzelnde, aber doch energieerfüllte Kunst, die beispielsweise im Streichquartett Nr. 5 Hugo Wolfs Serenadensprache fortsetzt, und G. Bialas' stärker lineare und rhythmisch-vorwärtsstürmende Kontrapunktik sind trotz ihrer Verschiedenheit auch in ihrer musikalischen Sprache stammesmäßig verbunden und typische Vertreter Schlesiens, dieses Landes, dessen Berge, Strom und Grenzlandschicksal in der Schlesischen Hymne von Bialas-Schwarz begeistert besungen wurden. Fritz Feldmann

Musikalisches Schrifttum

SCHRIFTENREIHE DES HÄNDELHAUSES IN HALLE

Veröffentlichungen aus dem Musikleben Mitteldeutschlands. (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1937 ff.)

Die Schriftenreihe des Händelhauses in Halle hat sich, wie schon ihr Untertitel „Veröffentlichungen aus dem Musikleben Mitteldeutschlands" besagt, die Aufgabe gestellt, über den engen Rahmen des Händelhauses und über den weiteren der Stadt Halle hinaus das musikalische Geschehen des gesamten mitteldeutschen Raumes in ihre Veröffentlichungen einzubeziehen. Sie ist dadurch von vornherein der Gefahr enthoben, zuguterletzt in der Enge der selbst gesteckten Grenzen in einem allzu trockenen Spezialistentum zu enden; gleichzeitig stellt sie die Stadt Halle und ihren großen Sohn in den lebendigen Zusammenhang des heimischen Kulturgeschehens mitten hinein. Denn auf dem musikdurchtränkten Boden im Herzen Deutschlands waren ja weder die Stadt

noch der Mann Ausnahmeerscheinungen; vielmehr flutete räumlich wie zeitlich rings um sie das regste musikalische Leben, das nur je irgendwo in deutschen Gauen herrschte.

Von den sechs bisher erschienenen Heften der Reihe beschäftigen sich drei mit Händel, seiner Persönlichkeit, seiner Familie und seinem Schaffen, selbst. Zwei weitere sind anderen Meistern hallischer Herkunft gewidmet, und das letzte behandelt Fragen der musikalischen Organisation in etwa dem gleichen Zeitraum, den die anderen Hefte zusammen umspannen.

Eröffnet wird die Reihe mit der Rede, die Alfred **Rosenberg** bei der Feier des 250. Geburtstages Händels am 22. Februar 1935 in Halle hielt. Sie bildet vor allem eine Würdigung der Persönlichkeit des Meisters, die weit über die Grenzen der Heimat hinaus ganze Völker in ihren Bann schlug und die jedem Stoff, gleichgültig, woher er stammte, ihren mitreißenden dramatischen Atem einhauchte. Dergestalt wird das Werk des „gewaltigen Wikingers der Musik" weiterwirken als „Kraftspender und Einiger im geistigen Kampfe unserer Zeit und im seelischen Ringen kommender Generationen".

Die nächste Schrift, die den Namen Händels trägt, ist Heft 3 der Reihe: Bernhard **Weißenborn**, Das Händelhaus in Halle. Dem Verfasser ist das Verdienst zuzuschreiben, im Jahre 1922 das wirkliche Geburtshaus Händels einwandfrei als solches festgestellt zu haben, nachdem die Händel-Forschung jahrzehntelang in die Irre gegangen war. Diesen Weg verfolgt er in der vorliegenden Studie nun noch einmal von Anfang bis zum Ende. Als Ausgangspunkt der irrigen Meinungen stellt er den mehrfachen Wechsel in der Nummerierung der Häuser fest; auf diese Weise taucht Händels Geburtshaus in den Urkunden der verschiedenen Zeiten jedes Mal unter einer anderen Nummer auf. Hinzu kommt, daß die Quellen über Händels Jugendzeit überhaupt spärlich fließen, und daß, da er seine Vaterstadt so frühzeitig verlassen hat, auch aus seinen späteren Jahren über die Verhältnisse seiner Hallenser Familie wenig bekannt ist. Nach einem kurzen Überblick über die Händel-Forschungen hallischer Autoren von Händels Tode an bis zum Erscheinen von Chrysanders Händel-Biographie, in denen jedoch über das Geburtshaus nichts Wesentliches ausgesagt wird, gelangt der Verfasser zu den eigentlichen Kontroversen über diesen Punkt. Chrysanders Vermutung, Händel sei in dem Hause Großer Schlamm 4 geboren, erregte schon wenige Jahre später in der Forschung Widerspruch. Aus all den verschiedenen Forschungsergebnissen der Folgezeit hebt der Verfasser vor allem diejenigen von Julius Otto Opel, einem in der Theater- und Musikgeschichte Halles besonders bewanderten Gelehrten, hervor, der sich in mehreren Veröffentlichungen der 80-er Jahre des vorigen Jahrhunderts eingehend mit den Spuren der Händelschen Familie in Halle befaßt hat. Auch er entscheidet sich jedoch für die Chrysandersche Lösung, und so wurde denn im Händeljahr 1885 dieses Haus als „Händelhaus" offiziell anerkannt und dementsprechend prächtig ausstaffiert. Erst das hallische Händelfest von 1922, zu dessen Festschrift der Verf. einen Artikel über das Thema „Halles Anteil an der deutschen Händelpflege" beisteuern sollte, brachte ihn darauf, dem noch keineswegs eindeutig gelösten Problem von Händels Geburtshaus weiter nachzugehen. Mit Hilfe einer von ihm entdeckten Verkaufsanzeige des Hauses aus dem Jahre 1783 gelang es ihm, eindeutig nachzuweisen, daß das Eckhaus Großer Schlamm ((heute Große Nikolaistraße) — Kleine Ulrichstraße, d. h. das Nachbarhaus des geschmückten Händelhauses, das richtige Geburtshaus des Meisters sei. Doch erst 1935, beim großen Händelfest, wurde eine Gedenktafel daran angebracht, und 1937 endlich wurde es von der Stadt Halle erworben. Die mannigfachen Schicksale des Hauses bis zu diesem Zeitpunkt, aufs gründlichste dokumentarisch belegt, bilden den weiteren Inhalt der wertvollen Schrift, deren Verfasser wie kein zweiter durch Orts- und Sachkenntnis dazu berufen war, das Rätsel des Händelhauses und seine Lösung einmal ausführlich vor der breiten Öffentlichkeit darzustellen.

In eine ganz andere Epoche von Händels Leben führt Heft 5 der Reihe: Joachim **Eisenschmidt**, Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit. 1. Teil: Die Stellung Händels im Londoner Theaterleben und seine Theater (der 2. Teil: „Der Darstellungsstil der Händeloper" soll als 6. Heft der Reihe erscheinen). Der Verf. hat sich das Ziel gesetzt, durch eine Darstellung der Voraussetzungen, unter denen Hän-

dels Opern entstanden und der Mittel, die zu ihrer Aufführung dienten, den Händel-Aufführungen der Gegenwart und Zukunft sichere historische Unterlagen zu schaffen zur Lösung ihrer schwerwiegenden musikalischen wie szenischen Probleme. Er geht dabei mit großer Genauigkeit zu Werke und entrollt trotz der sich in allen Kapiteln wiederholenden zahlreichen Aufzählungen von Spielzeiten und Sängerpersonal ein sehr lebendiges Bild von der Umgebung, in der sich Händels gigantisches Ringen abspielte und von den Kräften, die er für und wider sich hatte. Klar und übersichtlich schildert er vor allem die außerordentlich verwickelten geschäftlich-organisatorischen Verhältnisse, mit denen es Händel in den 5 Perioden, in die sein Wirken auf den Londoner Bühnen und damit auch sein Opernschaffen zerfällt, zu tun hatte. Dabei ist es interessant zu beobachten, wie stark diese Dinge die Auswahl des Sängerpersonals und damit zugleich die Spielpläne beeinflußten; das geht aus der lückenlosen Übersicht über die Spielzeiten aller 5 Perioden zwischen 1710 und 1741 und der Aufzählung der Sänger aller 5 Unternehmen klar hervor. Besonders begrüßenswert ist es, daß der Verf. die Sängerinnen und Sänger stets in erster Linie durch die Rollen charakterisiert hat, die Händel für sie geschrieben oder ihnen anvertraut hatte. Dadurch hat er anschaulichere Bilder von ihnen und ihrem Können geschaffen als durch die ebenfalls zahlreich beigefügten Urteile von Zeitgenossen; diese allerdings sind unschätzbar für die Beurteilung des Materials, das Händel zur Verfügung stand, und für den Geschmack des Publikums, für das er schrieb. Ob die Wiedergabe aller fremdsprachlichen Zitate in deutscher Übersetzung angebracht ist, sei dahingestellt; gemeinhin will ja der Benutzer eines wissenschaftlichen Werkes an derartigen Stellen nicht nur wissen, was gesagt wurde, sondern auch, wie es gesagt wurde, und das ist auch aus der besten Übersetzung nicht genau zu ersehen. — Das zweite Kapitel der Schrift, das eine eingehende Beschreibung der Theater Händels enthält, ist von besonderem Interesse, denn so gut man auch durch zahlreiche Abbildungen über das Innere festländischer Opernhäuser unterrichtet ist, so wenig bekannt ist die Bauart der damaligen englischen Theater mit ihrem ansteigenden Parterre, ihren beiden Galerien und dem fast völligen Fehlen kleiner, in sich abgeschlossener Logen. Beide, das festländische wie das englische Gebäude, erweisen sich dabei als getreue Abbilder der Gesellschaftsordnung, in deren Dienst sie stehen: Auf dem Festland war die Oper in erster Linie eine Angelegenheit der Aristokratie, die sich die Logen mietete und darin streng von dem zahlenmäßig nur kleinen Parkett abschloß. In England hatten die Opernaufführungen dagegen einen weit bürgerlicheren Charakter. Wohl wurde das Theater auch hier hauptsächlich von Leuten der „guten Gesellschaft" besucht, doch schlossen sich diese keineswegs so streng von denjenigen ab, die sonst noch den Eintrittspreis bezahlen konnten. Über die Bühneneinrichtung berichtet der Verf. besonders ausführlich an Hand eines bis ins kleinste gehenden Inventarverzeichnisses von Coventgarden aus dem Jahre 1743; man bekommt hier auf sehr lebendige Weise einen Einblick in den auch in England damals recht hohen Stand des gesamten szenischen Apparates. Erläutert werden die Ausführungen des Verf. durch zahlreiche Bildtafeln, von denen vor allem die Abbildungen und Grundrisse der Theater in Zusammenhang mit dem Text unentbehrlich sind.

Die übrigen Hefte der Schriftenreihe, die bisher erschienen sind, weichen mehr oder weniger weit von dem zentralen Thema des Großmeisters Händel ab und lassen dafür die schon seit Jahrhunderten große musikalische Bedeutung seiner mitteldeutschen Heimat klar hervortreten. Das 2. Heft der Reihe trägt den Titel „Samuel Scheidt. Festschrift aus Anlaß des 350. Geburtstages." Es enthält als Einleitung eine von hoher Warte aus gesehene Würdigung der Persönlichkeit und Kunst des Meisters von Arnold Schering. Aus der Zeit und dem Blute heraus werden Mensch und Werk verstanden und als lebendig weiterwirkende Kräfte dem Leser vor Augen gestellt. Der 2. Aufsatz, „Samuel Scheidt und das hallische Musikleben seiner Zeit" von Walter Serauky, zeigt den Meister mitten in seinem hallischen Wirkungskreis. Dabei werden die drei Grundpfeiler des damaligen Musiklebens, die Hof-, Kirchen- und Schulmusik Halles, ausführlich dargestellt und der Einfluß aufgezeigt, den Scheidt sowohl als Musiker wie als Organisator auf sie ausgeübt hat. Seine hauptsächlichste Fürsorge galt naturgemäß der Hofkapelle, der er zunächst als Organist angehörte, seit 1619 aber als

Hofkapellmeister vorstand, und für deren Erweiterung und Verbesserung er sich mit seiner ganzen Persönlichkeit einsetzte. Der Verf. schildert sodann eingehend die Organistenreihen an den drei Stadtkirchen, doch nur an der Moritzkirche, Scheidts erstem hallischen Betätigungsfeld, vermag er einmal den Einfluß des Meisters nachzuweisen: ihm war es zu danken, daß St. Moritz mitten im Krieg eine neue Orgel erhielt. Auch in der Schulmusik machte Scheidt seinen Einfluß nur insoweit geltend, als sie ihn in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister berührte. Da in der Hofkantorei aber Teile des Schulchors mitwirkten, lag ihm die Gesangskultur der Knaben natürlich sehr am Herzen, ja, er hat ihnen zeitweilig sogar selbst Musikunterricht erteilt, wie aus seinem geharnischten Schreiben an den Rektor des Gymnasiums, das der Verf. abdruckt, hervorgeht. — Das Bild des großen deutschen Barockmeisters und energischen Hallenser Hofkapellmeisters, das die beiden ersten Artikel der Festschrift von Scheidt entwerfen, wird durch den letzten, „Scheidt und Halle" von Rolf Hünicken, abgerundet und gewissermaßen eingerahmt. Diese „Studie über die Zusammenhänge von Erb- und Bildungskräften" schildert nämlich einerseits das geistige Leben Halles an der Wende von der Renaissance zum Barock, andererseits die Abstammung Scheidts und seine geschichtliche Wirkung auf die kommenden Generationen.

Das 4. Heft der „Schriftenreihe des Händelhauses": „Daniel Gottlob Türk. Der Begründer der hallischen Händeltradition", führt als erstes in die Problematik der Händel-Aufführungen nach dem Tode des Meisters hinein. Wie das Heft über Samuel Scheidt ist auch dieses eine Festschrift, „Aus Anlaß der 125. Wiederkehr seines Todestages", und enthält Beiträge verschiedener Autoren. Der erste, „Daniel Gottlob Türk" von Grete Thieme-Hedler, stellt eine kurze Biographie des Meisters dar, wobei die Beschreibung der Werke und ihre stilistische Einordnung in die Zeit im Vordergrund steht. In seinen Kompositionen wird Türk hier als Meister der Empfindsamkeit charakterisiert, der, aus der Schule des Bach-Schülers Homilius stammend, von der norddeutschen Richtung Ph. Em. Bachs mehr und mehr in das süddeutsche, speziell mozartische Fahrwasser gerät. Seine Klavierkompositionen, auf denen der Schwerpunkt seines musikalischen Schaffens liegt, lassen deutlich eine Entwicklung erkennen, die unter Hintansetzung der Form als Eigenwert allein auf die Wiedergabe bestimmter Inhalte gerichtet ist. Die „Handstücke" mit ihren schlichten, kleinen Formen und ihren charakterisierenden Überschriften stehen am Ende dieses Weges; sie zeigen zugleich, daß diese Entwicklung nicht nur rein ästhetisch bedingt, sondern stark von pädagogischen Überlegungen beeinflußt war. Denn der Drang zum Lehren, zum Niederlegen der eigenen Erfahrungen zur Unterweisung anderer trat in dem jungen Kantor und Universitäts-Musikdirektor schon frühzeitig zutage. Er zeigte sich zunächst in der großen Sorgfalt, mit der er seine Vorlesungen an der Universität vorbereitete und erfüllte sich dann vor allem in den musiktheoretischen Arbeiten der 80er und 90er Jahre. Für seine Wahlheimat Halle aber beruht seine Bedeutung weniger in seinen Werken als vielmehr in seiner aufopfernden Tätigkeit als Kantor, Organist und vor allem als Leiter der wöchentlichen Konzerte. Als solcher wurde er im letzten Jahrzehnt seines Lebens zum Begründer der hallischen Händeltradition, und diesen seinen Weg „vom Kantatenschöpfer zum Begründer einer Händel-Tradition" schildert Walter Serauky im 2. Aufsatz dieses Heftes. Zunächst unterzieht er Türks Kantatenschaffen einer ausgiebigen Betrachtung und gliedert es in das Gesamtbild der nachbachischen Kirchenkantate ein. Wie Hiller den damals gültigen Typ der Kirchenkantate mit seinen vielen betrachtenden Rezitativen und Arien ablehnt und an seiner Stelle reine Spruch- oder Liedkantaten fordert, so sind auch im Kantatenschaffen seines Schülers Türk die letzteren weitaus in der Überzahl. Der Verf. zieht hier zum ersten Male vier bisher unbekannte Verskantaten Türks in den Kreis seiner stilkritischen Betrachtungen ein. Um das Jahr 1800 tritt Türks eigenes Schaffen mehr und mehr zurück. Dafür wendet er sich jetzt um so eifriger seiner Dirigententätigkeit zu, — Serauky nennt ihn geradezu einen „wahren Generalmusikdirektor der Stadt Halle", — und wieder ist es sein einstiger Lehrer Hiller, dessen Anregungen ihn auf diesem Wege leiten. Durch Hillers Händel-Aufführungen und sicherlich wohl auch durch seine Händel-Schriften wird der Meister, der Händels Kunst, wie der Verf. nachweist, ur-

sprünglich sehr kritisch gegenüberstand, zu einem begeisterten Verehrer seiner Werke; auch sein Freund Joh. Friedr. Reichardt wird zu dieser Wandlung beigetragen haben. So kommt es auf Türks Veranlassung in den Jahren 1803—1805 zu den ersten Aufführungen des „Messias" und „Judas Makkabäus" in Halle, freilich mit nur unzureichenden Kräften, denn Orchester und Chor waren schwach besetzt, aber mit großem Erfolg. Daß diese Ansätze trotzdem keine Fortführung fanden, schreibt der Verf. teilweise den ungünstigen Zeitverhältnissen, teilweise jedoch auch einer „gewissen inneren Unsicherheit dem Händelschen Genius gegenüber" zu, die erst durch die größere Organisation der späteren Singakademie überwunden werden konnte. Wie angesehen und allgemein geachtet der Meister in Halle war, geht eindrucksvoll aus der Darstellung seiner Persönlichkeit hervor, die dieses Heft beschließt. Sie ist aus Abschnitten aus dem von dem hallischen Universitätsprofessor J. G. E. Maaß verfaßten Nachruf, der ein Jahr nach dem Tode Türks in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschien, zusammengestellt und wirkt als Schilderung eines Zeitgenossen und persönlichen Freundes ganz besonders anschaulich.

Das 7. Heft der Reihe: Arno Werner, Freie Musikgemeinschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum, verläßt endlich nicht nur die Zentralsonne Händel, sondern auch die Musikstadt Halle ganz und beleuchtet die mitteldeutsche Volksmusikpflege, wie sie sich in der Zeit vor und um unseren Meister herum herausgebildet hatte. In dieser Schrift tritt die urmusikalische Veranlagung des mitteldeutschen Menschenschlages so recht deutlich hervor; sie gibt gewissermaßen den Hintergrund, von dem sich die Scheidt, Händel, Türk und unzählige andere Meister abheben. Der Verf. schildert nicht Vereinigungen von Berufsmusikern, die ja, wie z. B. die Hofkapellen, oft Mitglieder aus aller Herren Länder heranzogen, sondern freie Musikgemeinschaften, — städtische Kantoreien und ländliche Adjuvantenvereine, dörfliche Instrumentalisten und erzgebirgliche Bergmusikanten, bürgerliche und studentische Musikkollegien, — in denen eben das unmittelbare Musizierbedürfnis der Dilettanten aller Bildungsschichten zum Ausdruck kommt. Eine Tabelle zeigt, wie die Kantoreien im 16. und 17. Jahrhundert in den sächsischen Städten wie Pilze aus der Erde schossen: allein im Jahre 1575 wurden in nicht weniger als fünf Städten Kantoreien gegründet. Gleichzeitig entwickelten sich im erzgebirgischen Bergbaugebiet die ersten Vereinigungen von Bergsängern, die nach dem 30jährigen Krieg auch in Thüringen und dem Harz Nachahmungen fanden. Wie weit verbreitet und allgemein bekannt diese Berggesänge gewesen sein müssen, beweist die Tatsache, daß der Begriff „Bergreihen" zeitweise geradezu mit dem Volksliede gleichgestellt wurde. Die ländlichen Adjuvantenvereine folgten erst nach dem großen Krieg, doch, wie eine zweite Tabelle zeigt, in derselben Geschwindigkeit wie die Kantoreien nach, und aus der gleichen Zeit führt der Verf. zahlreiche dokumentarische Zeugnisse über das Treiben dörflicher Instrumentalmusikanten an. Die studentische Musikpflege geht, wie der Verf. an den mitteldeutschen Universitätsstädten Wittenberg, Halle, Jena, Erfurt und Leipzig nachweist, überall aus „musikalischen Hauszirkeln" hervor und entwickelt sich zu zunächst mehr oder weniger geschlossenen, dann in zunehmendem Maße auch Außenstehende aufnehmenden collegia musica. Dies letztere Stadium führt vielfach zur öffentlichen Konzertpflege, wobei dann freilich das studentische Element mehr und mehr hinter dem bürgerlichen zurücktritt. Hier liegen denn auch die Wurzeln des öffentlichen Konzertwesens Mitteldeutschlands, und zwar war es das aus Bürgern und Stadtpfeifern bestehende collegium musicum in Delitzsch, das 1735 als „erster öffentlich wirkender bürgerlicher Musikverein Mitteldeutschlands, ja Deutschlands überhaupt" ins Leben trat. In langer Reihe und mit mancherlei Hinweisen auf Organisation und Programmgestaltung zählt der Verf. nun die Städte auf, die alsbald dem Beispiel von Delitzsch folgten. In diesen bürgerlichen Musikvereinen äußerte sich die gleiche Musizierfreudigkeit des mitteldeutschen Menschen, die einst zur Gründung der Kantoreien und Adjuvantenvereine geführt hatte. Vermochten diese sich auch kaum bis ins 19. Jahrhundert zu halten, so waren jene der neuen Zeit angemessen und bildeten den Grundstock des gesamten bürgerlichen Musiklebens bis ins 20. Jahrhundert hinein. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts gingen aus den gemischten Chören als eigene Bewegung die Männerchöre hervor und, als Gegengewicht ge-

gen deren freiheitliche Gesinnung von den reaktionären Regierungen unterstützt, die Lehrergesangvereine.
Mit diesem zuletzt erschienenen Heft hat die „Schriftenreihe des Händelhauses" bereits in großen Zügen den ganzen Rahmen durchmessen, den sie sich gesteckt hat: Herkommen, Persönlichkeit und Schaffen des Meisters selbst werden eingebaut in die große kulturelle Tradition von Heimatstadt und Heimatgau. Jahrhunderte vor und Jahrhunderte nach ihm hat der gleiche Boden gleich bedeutende Söhne hervorgebracht, denn hier haben von Alters her Volks- und Kunstmusik aus innerstem Bedürfnis des Volkes heraus ihre selbstverständliche Pflege gefunden.

Anna Amalie Abert

Zeitschriftenschau

Musikwissenschaft

Im „Archiv für Musikforschung" veröffentlicht Otto Ursprung eine umfassende Studie über „Die antiken Transpositionsskalen und die Kirchentöne" (5. Jg., S. 129—152).
Max Ungers Ausführungen „Grundsätzliches über Revisionsausgaben von Beethovens Werken" (in „Die Musik", 33. Jg., S. 52—58) gipfeln in der Forderung nach einer „Urtext-Gesamtausgabe", da die „Kritische Gesamtausgabe" des vorigen Jahrhunderts heutigen musikwissenschaftlichen Anforderungen nicht mehr voll Genüge leiste. Mit dem „Rätsel der Oktave" beschäftigt sich Max Milian in einem Aufsatz der „Allgem. Musikzeitung", Jg. 67, S. 347—348.

Musikgeschichte

„Unser Weihnachtssingen" ist die Betrachtung betitelt, die Wilibald Gurlitt der geschichtlichen Herkunft unserer alten Weihnachtslieder widmet („Zeitschrift für Musik", 107. Jg., S. 749-752).
Georg Schünemann beschreibt „Die ältesten Jagdfanfaren" und ihre schriftliche (rhythmische) Fixierung auf Grund eines Gedichtes von Hardouin de Fontaines Guérin aus einer 1855 von Jér. Pichon in Paris neu herausgegebenen Handschrift des 14. Jahrhunderts (in „Die Musik", 33. Jg., S. 66—67). Über „Frühmeister der Reformationsmusik" veröffentlichte im 12. Jahrgang von „Musik und Kirche" Hans Joachim Moser eine Folge von Aufsätzen (S. 31—36, 57—62, 77—81, 103—106, 129—133). In derselben Zeitschrift gibt Friedrich Baser einen Überblick über „Tausend Jahre deutscher Kirchenmusik in Straßburg" (12. Jg., S. 133—135).
Die Zeitschrift „Die Musik" ergänzt K. G. Fellerers früheren Beitrag über „Die Battaglia des 16. Jahrhunderts" (32. Jg., S. 271 ff.) durch die Ausführungen Erich Schenks „Zur Battaglia des 17. Jahrhunderts" (33. Jg., S. 26—28).
»Note su un antico teatro veneziano (Da Monteverdi a Rossini: 1639—1810)" vermittelt G. G. Bernardi (»Musica d'Oggi«, Jg. 22, S. 226—232).
Roland Tenschert nimmt den 150. Todestag des Fürsten Nikolaus Joseph von Esterhazy (gest. 28. 9. 1790), in dessen Diensten Joseph Haydn fast dreißig Jahre stand, zum Anlaß, „Das Fürstengeschlecht Esterhazy und seine Beziehungen zu den Klassikern der deutschen Musik" im allgemeinen zu beleuchten („Zeitschrift für Musik", 107. Jg., S. 752—755).
Zum 100. Todestage Johann Michael Vogls (gest. 20. 11. 1840) erschienen zwei Gedenkaufsätze; in der „Zeitschrift für Musik" von Wilhelm Zentner („Schuberts Sänger", 107. Jg., S. 694—696), in der „Allgemeinen Musikzeitung" aus der Feder Franz Gräfingers („Der Wegbereiter Schuberts", 67. Jg., S. 370—371).
Unter dem Titel „Robert Schumann an Seine Königliche Majestät" veröffentlicht Wolfgang Boetticher unbekanntes Material aus des Meisters Korrespondenz mit König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, König Friedrich August II. von Sachsen und König Oskar I. von Schweden in „Die Musik", 33. Jg., S. 58—65.
Über „Hugo Wolf in den Aufzeichnungen von Hermann Bahr" teilt Anton Würz in der „Zeitschrift für Musik" einiges Wissenswerte mit (107. Jg., S. 692—694). Werner Wahle sieht „Richard Wagners szenische Visionen" als „die Grundkräfte seines Schaffens" an und äußert sich zu diesem Thema in der „Allgemeinen Musikzeitung", 67. Jg., S. 345—347. In derselben Zeitschrift widmet Paul Zschorlich „Caesar Franck, zu seinem 50. Todestag am 9. November" einen Gedenkaufsatz (67. Jg., S. 361—362).
Hans Herings Aufsatz „Vom Werden des neuen deutschen Musikgeistes" gilt der Besinnung, „was unsere Ahnen in Dienst, Kampf und Opfer

gestalteten, indem sie sich zu diesem deutschen Geist bekannten" und stellt J. S. Bach, Gluck, Mozart, Beethoven und Carl Maria von Weber in den Mittelpunkt seiner Betrachtung („Völkische Musikerziehung", Jg. 1940, S. 235—239).

Musik der Gegenwart

Toivo Haapanens Gedenkaufsatz „Jean Sibelius, zum 75. Geburtstag des Meisters" (8. 12. 1940) stellt das Lebenswerk des großen finnischen Komponisten in den geschichtlichen Zusammenhang der Entwicklung der finnischen Musik und zeigt die Bedeutung auf, die Sibelius als dem Erfüller und dem großen Anreger für die nationale Musik des finnischen Volkes zukommt („Allgemeine Musikzeitung", 67. Jg., S. 393—394). Am gleichen Ort beleuchtet Wilhelm Altmann das vielseitige kompositorische Schaffen von „Jean Sibelius" (S. 394—395). Die »Musica d'Oggi« widmet dem Komponisten Ildebrando Pizzeti zum 60. Geburtstag (20. 9. 1940) einen Aufsatz über „'L'Epithalamium' d' Ildebrando Pizzetti" von Mario Rinaldi (22. Jg., S. 221 bis 225). In der „Allgemeinen Musikzeitung" findet der Komponist „Max Seeboth" eine wohl erstmalige Würdigung aus der Feder Otto Riemers (67. Jg., S. 377—378). Adam Adrio gibt einen Einblick in „Die Symphonie von Pepping" mit Notenbeispielen im „Neuen Musikblatt" (19. Jg., Nr. 58, S. 5—6) und erörtert Grundsätzliches zum Thema „Die neue evangelische Kirchenmusik" in der Zeitschrift „Eckart", 16. Jg., S. 171 bis 176. In einer Betrachtung über „Das Experiment in unserer Zeit" nimmt Ernst Krause Stellung für das lebendige Operntheater (in „Neues Musikblatt", 19. Jg., Nr. 58, S. 1). Mit dem Thema „Neue Luftwaffenmusik" unter Heranziehung einiger neuer Werke von Erwin Dressel, Hermann Heiß, Harald Genzmer, Hermann Grabner und Otto Wartisch beschäftigt sich Friedrich Herzfeld in der „Allgemeinen Musikzeitung" (67. Jg., S. 338-339). Alwin Krumscheid schildert „Das Musikleben Spaniens unter Franco auf Grund eigener Betrachtung" in der „Völkischen Musikerziehung" Jg. 1940, S. 240 bis 243.

Die außerordentlich problematischen „Gedanken zu einem neuen Verteilungsplan der Stagma", die der Komponist Norbert Schultze vor kurzem in Gestalt einer Broschüre an seine Berufskameraden verschickte, haben inzwischen beim diesjährigen Treffen der deutschen Komponisten auf Schloß Burg zu einer lebhaften Diskussion geführt, an der sich vom Standpunkt der „Ernsten Musik" aus vor allem Werner Egk mit bemerkenswerter Klarheit beteiligte. Einen ausführlichen Bericht über die Tagung enthalten die „Mitteilungen der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer" (November 1940). „Die Musik" greift die Diskussion auf und vermittelt unter dem Titel „Norbert Schultzes Gedanken usw." die ablehnende Stellungnahme von Roderich von Mojsisovics (33. Jg., S. 43—44), während Ludwig Schrott diese Gedanken in ihren grundlegenden und musikpolitisch gefährlichen Irrtümern einer scharfen Kritik unterzieht („Die Bilanz des Herrn Schultze", S. 45—46).

Musikerziehung und Musikpflege

Das Novemberheft der „Zeitschrift für Musik" (1940) ist dem kulturpolitischen Aufbau der Steiermark gewidmet. Felix Oberborbeck, der Direktor des „Steirischen Musikschulwerks", berichtet unter dem Thema „Landschaftlicher Musikaufbau" ausführlich über Entstehung, Plan und Aufgaben dieser umfassenden musikerzieherischen Organisation einer ganzen Landschaft, die von den „Steirischen Musikschulen für Jugend und Volk" der 18 Kreisstädte zur „Steirischen Landesmusikschule Graz" aufsteigt und in der „Staatlichen Hochschule für Musikerziehung Graz" gipfelt (107. Jg., S. 680—690). Im Zusammenhang damit ist das „Stück lebensvoller Musikgeschichte" beachtenswert, das Hans Wamlek im gleichen Heft in seinem Überblick über „125 Jahre Musikverein für Steiermark" vor dem Leser erstehen läßt (S. 690—692).

In der „Völkischen Musikerziehung" (Jg. 1940) äußert sich Fritz Drexel über das Problem „Rhythmische Erziehung als Grundlage einer Erziehung zum bewußten Hören" (S. 254—256) und Karl Landgrebe über die Rolle, die „die Musikerziehung in der Ausbildung der Privatmusiklehrer" einzunehmen hat (S. 281—284). „Die Musik" gibt in ihrem Oktoberheft 1940 (33. Jg.) in einer Reihe von Beiträgen einen Leistungsbericht über die „kulturelle Truppenbetreuung im Kriege". Nach Geleitworten von Dr. Robert Ley und Alfred Rosenberg schreibt Carl Maria Holzapfel über „Krieg und Kunst" (S.

2—4), Wilhelm Matthes über „die musikalische Betreuung des Soldaten“ (S. 4—8), Rudolf Sonner über den „Kriegsauftrag von ‚Kraft durch Freude‘“ (S. 9—13). Maria Ottich berichtet über die Leistungen des deutschen Volksbildungswerkes im Kriege („Das deutsche Volksbildungswerk betreut die Soldaten“, S. 13—16) und Paul Leonhardt über „Praktische Volkstumsarbeit im Soldatenleben“ (S. 16—19).

Eine Reihe von Beiträgen der Fachpresse steht im Zusammenhang mit dem „Tag der deutschen Hausmusik“, so schreibt Kurt Zimmerreimer in der „Allgemeinen Musikzeitung“ (67. Jg., S. 369—370) über „Lebendige Hausmusik“, der Stuttgarter Clavichordspieler Alfred Kreutz gibt einen Überblick über „Das Clavichord — einst und heute“ („Neues Musikblatt“, 19. Jg., Nr. 59, S. 1—2). Die Zeitschrift „Der Musikerzieher“ widmet gleich ein ganzes Heft den historischen Musikinstrumenten (37. Jg., Nr. 3, Dezember 1940). Ernst Laaf eröffnet die Reihe der Einzelbetrachtungen mit dem Aufsatz „Das Spiel auf historischen Instrumenten — seine erzieherische Bedeutung für die Gegenwart“ (S. 33—35). Alfred Kreutz behandelt das Thema „Der pädagogische Wert des Clavichordspiels“ (S. 35—37), der Saarbrücker Cembalist Fritz Neumeyer „die musikerzieherische Bedeutung des Cembalos“ (S. 37—39), Gustav Scheck „die Blockflöte in der heutigen Musikerziehung“ (S. 39—41), Eugen Sprenger „die altmensurierte Geige“ (S. 41—43), der bekannte Gambist August Wenzinger schreibt „Über den erzieherischen Wert des Gambenspiels“ (S. 43—45) und F. J. Giesbert behandelt die Frage „Welche pädagogischen Ziele verfolgt das Spiel auf der Barocklaute?“ (S. 45—46).

Richard Petzoldts Thema „Händel in unserer Zeit“ macht nachdrücklich die zwiefache Problematik sichtbar, die mit dem Lebenswerk dieses großen Barockmeisters heute verbunden ist: Die ein wenig steckengebliebene Wiederbelebung der Barockoper auf der einen Seite und auf der anderen das aktuelle Textproblem der Oratorien, auf die wir in unserer deutschen Musikpflege auf keinen Fall verzichten können („Allgemeine Musikzeitung“, 67. Jg., S. 385—386). Willy Fentsch vermittelt in der „Zeitschrift für Musik“ einen schönen Einblick in die „Musikpflege in der Kleinstadt Langenberg-Rhld.“ und berichtet anschließend über „Niederbergische Musikfeste in Langenberg“ (107. Jg., S. 759—762 und 762—763). In der gleichen Zeitschrift erzählt Heinrich Lemacher einiges aus der Geschichte und jüngsten Entwicklung des „Aachener Domchores“ (107. Jg., S. 756—759). An einem heute wieder sehr bedeutenden Sonderfall zeigt Georg Kandler die Schwierigkeiten der Bearbeitungsfrage auf: „Zur Frage der Originalwerke und Bearbeitungen für Blasorchester. Eine Erörterung des gespielten, vorhandenen, möglichen und wünschenswerten Repertoires der Militärmusik“ („Völkische Musikerziehung“ 1940, S. 263—273).

Im „Neuen Musikblatt“, 19. Jg., Nr. 58, S. 4 berichtet Gottfried Schweizer über „Musik im heutigen Bulgarien“. Über die „Volksmusik der Rückwanderer“ orientiert in der gleichen Zeitschrift (Nr. 59, S. 4—5) E. Doflein. August Corbet befaßt sich in zwei Artikeln der „Nieuw Vlaanderen“ (26. 10. und 2. 11. 1940) mit der Frage der Erforschung der flämischen Nationalmusik und versucht, der künftigen Forschung an Hand von zitierten Anschauungen anderer Forscher den Weg zu weisen Adam Adrio

Personalnachrichten

Dem außerplanmäßigen Prof. Dr. Hans Engel ist unter Ernennung zum außerordentlichen Professor in der philosophischen Fakultät der Universität Königsberg der Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der gleichen Universität übertragen worden.

Dem Schriftleiter der Deutschen Musikkultur, Dozenten Dr. Wilhelm Ehmann, ist unter Ernennung zum außerordentlichen Professor in der Philosophischen Fakultät der Universität Innsbruck der Lehrstuhl für Musikwissenschaft übertragen worden.